

القاهرة

أدب • فكر • فن

● القاهرة ● العدد ٦٤ ● ١٥ أكتوبر ١٩٨٦ م ● ١١ صفر ١٤٠٧ هـ ●

صلاح أبو سيف قبل البداية



أحمد أمين وزعماء الإصلاح

ناتالي ساروت والرواية الجديدة

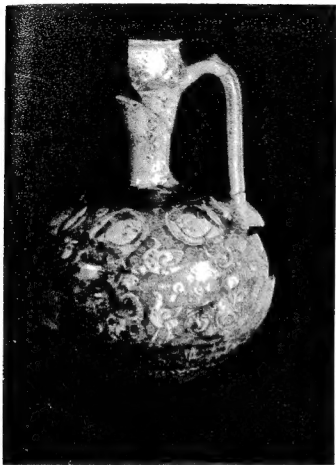
تطور الشعر الحديث في مصر

هندسة المعرفة

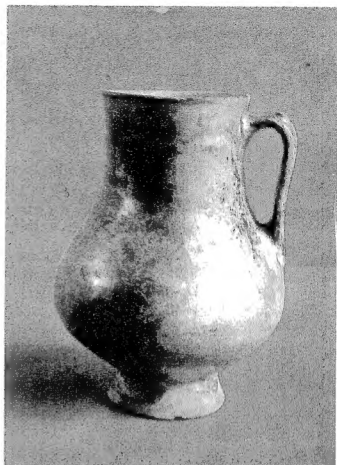
حول الأسلوب في السينما

فريدة في كف شاعر





قارورة فخارية . خوراسان . القرن الثاني . عشر ، القرن الثالث عشر



قارورة . شاه إسلام . القرن الثاني عشر - القرن الرابع عشر . خوراسان .



صحن فخاري مقلع منقوش بالبيتا . القرن الثالث عشر . خوراسان .

الافتتاحية

يصدر هذا العدد من القاهرة ، والذي أصبح بين أيدي القراء الآن ، بعد أيام من ذكرى نصر أكتوبر العظيم ، ذلك النصر الذي حققه الإنسان المصري الحديث ، منذ ثلاث عشرة سنة مؤكداً شخصيته المصرية والعربية المملعة وسط أعين المؤامرات المحاكاة بواسطة المؤسسات الإستعمارية ، والتي لم تخفيها في يوم ما ضد وطننا العربي الكبير . وأنتا في هذه الذكرى المجيدة لا يسعنا إلا التأكيد على عوامل النصر الأولى ، التي تجلت واضحة أثناء إجادة المقاتل المصري الفلاح - ضابطاً كان أم جندياً ، أمام خط النار أو ورائه فكان إخلاصه وتضحيته مقابل موضوعاً للمجيدة التي بذلت أثناء إعداده الإعداد السليم لذلك اليوم . فكان يوم ٦ أكتوبر ١٩٧٣ يوماً عظيماً ومضيقاً في تاريخنا الحديث ، رفعتنا بعده هاماتنا ، أمام الأبواق الدعائية التي هلت للنكسة والهزيمة ، واستمرت تشيع لدى ملايين الناس في كل أنحاء العالم ، أن الجندي المصري والعربي لم يخلق للمعارك الجادة . وأن جيش مصر لا يمكن أن يصمد في الحروب الحديثة التي تعتمد على العلم والتكنولوجيا المتقدمة أثناء إدارة المعارك .

ولعلنا في هذا الصدد نذكر أن المعلم كان أحد الأسلحة الفعالة في معركة أكتوبر ١٩٧٣ ، ذلك المعلم الذي وعاه جنودنا المتعلمون والمتقنون ، الذين تكون منهم جيش أكتوبر ، واتضح استجابتهم له أثناء التعامل مع الأسلحة الحديثة ، فاستفادوا من إمكانياتها لأقصى ما يمكن وكان النصر الذي أشاد به العالم كله ولم ينكره الأعداء قبل الأصداقاء .

ويطالعنا أكتوبر هذا العام يصدر العدد الأول من مجلة الحضارة . . . ولعلها تكون شمعة مضئية جديدة تعمل على إثارة حياتنا ، فلا يسعنا إلا الترخيب بالمزيلة « الحضارة » التي رأينا أنها تحرث في نفس الأرض التي تحرث فيها . . . أرض الثقافة وتوصيل الفكر ، وهو الهدف الذي سمت إليه القاهرة منذ العدد الأول ، ولا زالت تعمل على تأكيده رغم اختلاف الظروف . فالهدف هو الأبقى . ولا بد أن يكون الأفراد استمراراً له حتى يمكن أن تكون إجادتنا في كل الميادين على مستوى إجادة ذلك الجندي المصري - الفلاح - في يوم أكتوبر العظيم .

« المحرر »

القاهرة

أدب • فكر • فن

دراسات

- تطور الشعر الحديث في مصر ترجمة يوسف الشاروي ٧
- أحمد أمين وزعماء الإصلاح حافظ أحمد أمين ... ١٢
- قراءة في كتب شاعر جلال العشري ... ١٤
- ناثان ساروت والرواية الجديدة إبراهيم فتحى ... ٢٠
- هيجل فوق العرش د. عبد الغفار مكاوى ٢٣
- العودة إلى الحكاية
- في أعمال عبد الوهاب الأسوان شمس الدين موسى ٣٠
- ليفى برون اميل توفيق ٣٦
- السورمان بين نيتشه وبرطادشو د. عبد القادر محمود ٤٤

تحقيقات

- الأيديولوجيات والثقافة الشعبية .. كيف؟ علاء عريسي ٥١
- المسرح بين المحنة والمحل عصام عبد الله ... ٦٢
- كاريكاتير
- تأملات في ورق الدولار محيى البلاد ٤

فتون تشكيلية

- حين يبدد الفنان طاقاته بلا معنى محمود الهندي ٩٨
- فنانون الضوء في هولندا شكرى عبد الوهاب ١٠٢

مصرح

- لنثن مهرجان مسرحي دائم د. نهاد صليحة ٦٦
- ترويض النمرة وأستلهم التاريخ د. جمال عبد الناصر ٧٠
- جاردنيسا ..
- مسرح يحتضن بين ذراعيه قري العالم د. هناء عبد الفتاح ٧٤
- إنكواس ..
- وإخلاص الإنسان من الشعور بالذنب نادية البهاري ... ٧٨

سينما

- الأمل لا ندره مالرو ترجمة خليل كلفت . ٨١
- البداية حقيقة وليست غفيرة مجدى الطيب ٨٨
- رسالة كارلوق فاري فوزى سليمان ... ٩٢
- سينما العالم الثالث ماذا نقول ؟

علم

- هنتسة المعرفة ..
- مناهات مسرحية اكليبتكية د. السيد نصر الدين ٢٦

نصوص إبداعية

- سورة البحر قصيدة نبيل قاسم ٢٢
- من نصبار القصائد قصيدة عبد المنعم عواد يوسف ٣٤
- المظاهرة قصة من جنوب إفريقيا كاسي موتيسيس
- ترجمة : محمد جلال عباس . ٤٠
- طلوع الصبوان قصة خيرى شلى ٥٥



الشمس قرشا

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير مرهان

رئيس التحرير

عبد الرحمن فهمي

مدير التحرير

تصميم عبد الصي

المخرف الفني

محمود الهندي

المكتبة النورية

- المسرح المصري أصله ونبأاته د. عبد المعطي شعراوي ١٠٥
- تصدع الشخصية في نظريات علم النفس يوسف الحجاجي ١٠٦
- الرومانتيكية ما لها وما عليها د. أحمد حدى محمود ١٠٦
- جرمية في منتصف الليل محمد جلال ١٠٧
- جبل ما فوق الواقع د. محمد مصطفى مدارة ١٠٨

المسحقة الأخيرة

- ثقافة النمل .. وثقافة التحل د. عبد الفتاح مكارى ١١٢



وداعاً شادي عبد السلام

حين يكون الموت إنتصاراً ، يكون موت شادي عبد السلام المخرج السينمائي العظيم إنتصاراً أعظم كتب بعد صراع طويل مرير مع المرض ، قبله وأشد منه مرارة صراع طويل من أجل الفن وضد كل ما هو مبسط ومعاد لجوهر الفن توج بالعمل الخالد الرواية السينمائية (المومياء) وبمسئيد من الأفلام التسجيلية ومشروعات مات المبدع العظيم عنها وهي بعد لم تكتمل ، الكل يضع تاريخاً كاملاً منفرداً في حفل الإبداع السينمائي المصري .

إن كل العاملين في صناعة السينما المصرية ، كل الفنانين المصريين والمثقفين من كل أنحاء ليعون أعظم الوعي الإضافية الخلاقة التي تحققت في وجدانهم من عمل المخرج الراحل ، على نفس الدرجة من العمق كل منفرج عاى أدرك ذلك أم لم يدركه إن المصاب في الفنان الراحل ليحل عن التعزى . يجوز الانسان للموت ويأمل في الآتين .. دورة مقدورة .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالاً . ليبيا ٨٠٠ دينار . المدونة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

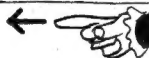
عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدياً حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد المصرية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

عَمَلَات فِي وَرَقَة بَدُولَار!
وَشَدَّ وَظْفَر

اللبّاد



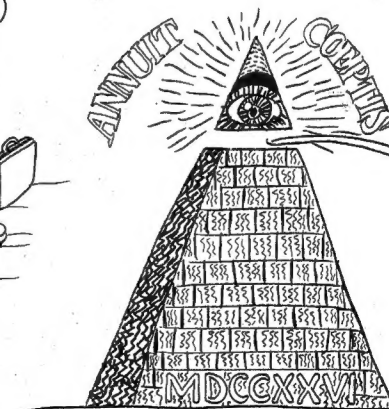
الاقتصاد
الوطني

ما يقف إالي
هناك ويحاول
تعل تنمية بصحبي





ONE





ثقافة الطفل



- كلَّ حَبِّه يطلعوا لنا ف مطلوع مكل :
واليومين دول كلَّ يوم يقولوا لنا :
صكافة التفل ... صكافة التفل !

تطور الشعر الحديث في مصر

د. يان بروخمان ترجمة يوسف الشاروني

الحاصل بالشعراء المصريين ليربط بينهم عن طريق تطور هذا الفن ، ولهذا فإنه لا يذكر هنا أسماهم كاملة أو تواريخ ميلادهم ووفاتهم ... إلى آخر هذه البيانات باعتبار أن القارئ قد سبق ولم بها . ونحن مع ملاحظتنا أن الدراسة قد أغفلت عند الحديث عن الشعر المنشور كتابيا من ألح كتابه في الأربعينات هو حسين عفيش المحامي ، وأنها لم تعدد كتابات كتاب مثل مصطفى صادق الرافعي في « رسائل الأحزان » و « أوراق الورد » و « السحاب الأحمر » .. الخ من مدى قربها أو بعدها عن الشعر المنشور ، إلا أن ذلك لا يمنعنا من الاعتراف بأن الدراسة نجحت في الجمع بين النظرة العامة والألم بالتفاصيل .

وقد ولد الدكتور بروخمان عام ١٩٢٣ وحصل على ليسانس الحقوق من جامعة لايدن عام ١٩٤٧ ثم ليسانس اللغة العربية عام ١٩٤٨ من الجامعة نفسها ، وعمل ملحقاً ثقافياً بالسفارة الهولندية في مصر من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٥٩ واستأذنت للغة العربية بجامعة لايدن من عام ١٩٦١ حتى أصبح الآن رئيساً لهذا القسم (في هولندا ثمان جامعات - من أقدمها جامعة لايدن - بكل منها قسم للغة العربية) . ومن مؤلفاته الدراسات العربية في هولندا ، عام ١٩٧٥ تحقيق الترجمة العربية المنشورة ليحيى

و هذا المقال فصل من كتاب ألفه الدكتور يان بروخمان « بعنوان « مقدمة في الأدب المصري الحديث » . وفيه يتناول بدايات النهضة الأدبية في أوائل القرن التاسع عشر ثم ما تلا ذلك من تطورات في فروع الأدب الثلاثة : الشعر والنثر (بما يتضمنه من قصة قصيرة ورواية) والنقد حتى منتصف هذا القرن .

ويتميز منهجه بالحرية في ترويض الكتاب ببعض الفصول أساسه إحدى المدارس الأدبية كمدسة الديوان وبعضها إحدى الجرائد أو المجلات التي تجمع عدداً من الأدباء يتقارب اتجاههم الأدبي مثل الجريدة والسفور وأبولو ، وبعضها - مثل هذا المقال - يندرج تحت موضوع أدبي . أما معظم الفصول فأساسها إحدى الشخصيات الأدبية . ومعنى هذا أنه يجمع بين الناحيتين السكونية والحركية أو الاستاتيكية والديناميكية . فيعد أن يقدم الشخصيات البارزة في كل فن من الفنون الأدبية يعود فيربط بينها عن طريق تطور هذا الفن ودور كل شخصية من هذه الشخصيات في هذا التطور .

والفصل الذي ترجمناه جناه في غمام الجزء

ابن الطريق لكتاب « تكون الحيوان » لأرسطو ونشرها مع التقديم لها عام ١٩٧٠ - كما أكمل معجم الأحاديث النبوية (الجزء الثامن عشر والأخير) ونشره عام ١٩٦٩ . وكتب الكثير من المقالات في الصحافة الهولندية دفاعاً عن القضية الفلسطينية وتعريفاً بالأدب العربي .

في عصور الأدب الكلاسيكي و « بعدها ظل الشكل الشعري السائد هو القصيدة التي تتكون من خمسين إلى مائة بيت في المتوسط وذات قافية واحدة ووزن واحد . هذه القيود العروضية الصارمة وقفت حائلاً دون ظهور القصائد الطوال - لا سيما الملاحم - لتعمل الالتزام بالقافية الواحدة لمدة طويلة . وحتى في القصائد ذات الطول المتوسط فإن التزام القافية الواحدة أدى إلى الرتابة وصطل الطغالية والتصوير المباشر عن الشاعر .

ومن الصحيح أنه ظهر في الأدب الكلاسيكي - إلى جوار القصيدة - عدد من الأشكال يقدم على أساس المقطوعات الشعرية كالبغايا أو الدويث والمخمس ثم الموشح -

تمييز الشعر الحر في الأدب المصري الحديث لا يبرره إلا استخدام الشعراء العرب أنفسهم لهذا المصطلح كشيء مختلف بوضوح عن الشعر المنثور

ظلت المقطوعات الشعرية لمدة طويلة هي الشكل المألوف عند ترجمة الشعراء الغربيين كأنما نؤكد الأصل الأجني .

ولم يستخدم خليل مطران - الذي يعتبر شخصية انقلاية في كثير من الوجوه - للمقطوعات الشعرية أكثر استخدامها الكلاسيكيون الجدد الآخرين . وتحتوي قصيدته الرومانسية القصصية الطويلة « الجنين الشهيد » على سلسلة من المقطوعات المزودة من وزن الرجز . وقد ذهب إلى أبعد من ذلك في قصيدته « قفصية » ، إذا استخدم أوزانا متنوعة ووقايف مختلفة . كما استخدم في قصيدته « نفحة الزهر » بحرین غنطلين ونظاما معقد للنافية . ولكن مجموع ما كتبه من شكل المقطوعات الشعرية يبلغ العشر على الأكثر في ديوانه الأول . وفي أعماله المتأخرة كتب أقل من ذلك من شعر المقطوعات .

ورغم أن شعراء مدرسة الديوان كانوا ثالوثين من نواح فمن الغريب أنهم ظلوا ملتزمين بعمود الشعر والقطعة ، حتى أكثر مما كان مطران ملتزما . فالديوان الأول (١٩٠٩) لعبد الرحمن شكري مثلا ينجح على بعض القطع الشعرية ، غير أنه في دواوينه المتأخرة يستخدم القطع الشعرية على سبيل الاستثناء والزوج والديويت منها فقط . ونحن نجد المقطوعات الشعرية أكثر تكرارا من ذلك قليلا عند العقاد والملازم . ولكن في دواوين العقاد وشكري المتأخرة - فالملازم سرعان ما هجر الشعر - نجد أن شكل المقطوعات الشعرية يعود فيصبح نادرا باستثناء واحد هو ديوان « عابر سبيل » (١٩٣٧) للعقاد الذي كان استثناء من رجوعه لأشعر كذلك .

ونحن نجد المقطوعات الشعرية أكثر تكرارا عند شعراء أبولو . فقد استخدم أبوشادي أشكالا مختلفة من المقطوعات الشعرية حتى في دواوينه المبكرة مثل ديوان « زينب » (١٩٢٤) . رغم أنه تبنى القصيدة والقطعة في معظم شعره . ومن ناحية أخرى فإن ديوانه « المسيرات » (١٩٢٤) الذي لا يتضمن إلا قصائده وطنية لا يوجد ما يقترب منها شعرية . ومن المرجح أنه اعتبر هذا الشكل الشعري لا يتلاءم وموضوع الديوان وأن مستوى أعلى من أن يرضى ذوق الجمهور العريض . ولكن من الواضح - بوجه عام - أن المقطوعة الشعرية أصبحت أمرا مسلما به عند أبي شادي ، واحتلت مكانة القصيدة التي احتفظت بمكانتها في شعره .

ولم يجد شعراء أبولو الآخرين أمثال ناجي وعلى له والمهم شعرية في كتابة المقطوعات الشعرية لا في ترجماتهم لشعراء الغرب ولا لشاعريهم . وكان ناسي يفضل الديويت بوضوح ولكن من النادر أن نثر على السوناتا الغريبة . وتعتبر سوناتا « الوردة والأمل » لخليل شبيب المنشورة في مجلة الهلال عام ١٩٢١ عملا استثنائيا .

جدرا ان المطبعة الأميرية التي قامت بطبعها . وكانت أغلبها أنشأها ألفها الطهطاوي للجيش المصري في مناسبات مثل انضمام مصر إلى حرب القرم عام ١٨٥٥ . وتكاد تكون كلها ذات نبرة وطنية عالية أساسها الموشح والرجل أحيانا . وغالبا ما تكون ذات قرار ثابت ، وأحيانا في شكل الديويت . كما استخدم الطهطاوي المقطوعات الشعرية في ترجماته التي كان يقوم بها بين حين وآخر لبعض القصائد الفرنسية مثل « نظم العقود في كسر العود » و la lyre brisée للشاعر جوزيف أجوب أو المازيس .^(١) كما كتب الطهطاوي عدة قصائد في الشكل العمودي . ولكن تأثيره كشاعر - كما هو واضح - كان تأثيرا ضئيلا . وإذا كانت شهرته تستلزم أن تنافس شعراء فترة ما بعد الكلاسيكية التي ازدهرت متأخرا في مصر مثل شهاب الدين ودرسي والساحل فإن أعماله لا تكفي الربط بينها وبين رواد الكلاسيكية الجديدة .

فالكلاسيكيون الجدد نادرا ما غاصروا باستخدام شكل المقطوعات الذي كان من الصغر أن يجوز رفضهم وهم الذين يكتبون إعجابا والتزاما عظيما بالشعراء العباسيين في فترة الازدهار مثل أبي تمام والبحتري والعتبي . ورغم أن حافظ وصف ذات مرة سوق الأوراق المالية بالفتارة في عدد من المقطوعات الشعرية ، كما كان شوقي يكتب من حين لآخر هذا النوع من المقطوعات إلا أن الكلاسيكيين الجدد نادرا ما كانوا يستخدمون المقطوعات الشعرية حتى في أشكائهم العربية التقليدية . فقد كتب شوقي موشحا طويلا في منح أمير عربي أنبلسى كما استخدم المزوج ترجمة خرافات لافونتين . وقد

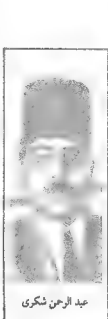
وهو أبرز التطورات - وهو مقطوعة مفقدة ذات قافية متشابهة ومتغيرة بالتالي . بالإشارة إلى ذلك كان المزودج من وزن الرجز صفة ما يستعمل في القصائد التعليمية الطويلة على وجه الخصوص . ولكن لم تظهر مقطوعات ذات أشكال أكثر تحمرا من هذه الأشكال في عصور الأدب الكلاسيكي وما بعدها حتى الموشحات أصبحت أيضا ذات رتبة . وظل لفظ قطعة مستخدما للقصائد كأنها ليست مستقلة وما تزال أجزاء من قصائد أطول . ولم يشأ أبدا في اللغة العربية شكل يشبه السوناتا . ولعل الرابعية هي خير الأشكال التي قامت بوظيفة السوناتا في الأدب العربي . ولو أنها لم تحظ بالدهر الذي نالته في الأدب الفارسي .

وما يثير الدهشة استمرار تأثير عروض الشعر العربي وقوته . فقد واصل الشعراء المصريون المحدثون لمدة طويلة استخدام القصيدة ذات الوزن الواحد والقافية الموحدة . وإذا خرجوا عليها فعليا ما يعودون إلى الأشكال التقليدية كالوشح . وقد ظلوا لمدة طويلة لا يطورون الشكل في قصائدهم ذات المقطوعات إلا نادرا . وإذا تقدم بعضهم في العصر فإنه يعود إلى القصيدة الفخمة . بل يبدأ استخدام الأشكال الحرة بشكل منظم إلا في الثلاثينات لا سيما على أيدي شعراء مدرسة أبولو وحتى ذلك الوقت كانت القصيدة مازال هي الشكل السائد .

وقد كتب الطهطاوي بعض القصائد ذات المقطوعات . وهو يعتبر من أوائل من ساءموا في البهضة الأدبية المصرية ، ولكن يبدو دوره العظيم في كتاباته الشعرية . ويطبق لراي قرن كرام فإن شهرة قصائد الطهطاوي لم تتجاوز



سمي زياتة



عبد الرحمن شكرى



صلاح عبد الصبور



جبران خليل جبران

ولم يكن لشعر الزهاوى إلا تأثيرا بسيطا على عكس المنثور للرياضى - قد التزم الزهاوى القصيدة والقطعة كتب فيها بعد ذلك - شأنه في ذلك شأن بقية الشعراء - حتى المقطوعات الشعرية كانت استثناء لديه .

ومن المحتمل أن يكون عبد الرحمن شكرى أحد الذين انتفوا أيضا أثر الزهاوى ، فقد ضمن نهاية ديوانه الأول (١٩٠٦) قصيدة من الشعر المرسل عنوانها « كلمات العواطف » وجعل لها عنوانا ثانويا هو « قصيدة من الشعر المرسل » . ورغم أن العنوان يشير بأنها مستوحاة من قصيدة مطران « كلمات أسف » إلا أنه من الواضح أن شكرى قد تمسك أن يكتب شعرا مرسلا وليس شعرا متورا مثل مطران . وقد غشم الديوان الثانى (١٩١٣) لشكرى أربع قصائد من الشعر المرسل . موضوعه أيضا في نهاية الديوان كأنما دلالة على السمة التجريبية لهذه القصائد لكنه لم يعد إلى تجاربه في ديوانه التالية .

ولم يحاول شعراء مدرسة الديوان الأعمرون تجرية الشعر المرسل . وأول من يذل جهودا جديفة في هذا الاتجاه بعد شكرى كان أبو شادى مؤسس جماعة أبولو . تلميذاته « الشفق الباكى » (١٩٢٧) يجترى على عدة قصائد من الشعر المرسل معظمها ترجحات من شعراء الغرب ولكن بعضها قصائد مؤلفة . وقصيدته الطويلة « الزبا » ، مكتوبة شعرا مرسلا فيها علدا جزؤها الأول ، كما استخدمه أيضا في قصيدته ، « عاكلة إليس » . وقد وضع لهذه القصيدة الأخيرة مقدمة طويلة باعتبارها شعرا مرسلا . وبعد عام نشر أبو شادى قصيدتين من هذا النوع في ديوانه « غنارات من وحي العام » (١٩٢٨) وبعد سبع سنوات أخرى نشر قصيدة أخرى في ديوانه « فرق العباب » (١٩٣٥) . ولكن من الخطأ القول بأن قصائد الشعر المرسل تشكل جزءا هاما من شعر أبي شادى أو من شعراء أعضاء مدرسته أبولو الآخرين .

أحد الذين مهملوا المدرسة الديوانية - من بين الشعراء الذين استخدموا هذا الشكل الشعرى وذلك طبقا لآراء أحد الذين قلموا بجمع الشعر المنثور في فترة متأخرة .

وبالرغم من أن الشعر المنثور كان له أنصاره في مصر في فترة مبكرة ، إلا أن شعبيته كانت محدودة . ويبدو أنه فقد رواجه بعد العشرين . كذلك فإن محمد تيمور - الذى كان شديد التأثير بالقصائد الثرية لجبران خليل جبران - كتب في البداية بعض النصوص بالشعر المنثور ضمنها أعضائه الكاملة . ولكن يبدو أنه فعل ذلك بدافع من حلس الشباب . فكتاباتة الثرية التالية التى جلبت له شهرته العظيمة كانت مختلفة تماما عن هذا الشعر المنثور ، ولم يمس (أوامرى زياتة) هي أشهر من كتب هذا اللون في مصر . وقد لعب صالونها الألبى دورا هاما كمكان يجتمع فيه الأدباء المصرىون ولكن كتاباتها لم تكن لها إلا أهمية محدودة في الأدب المصرى . وهناك كاتب آخر من كتب الشعر المنثور - كعاد أن يفهمه النسيان الآن - هو نقسولا يوسف صاحب الجموسيتين : « الفرسوس » (١٩٢٢) و « نسفت وزوايع » (١٩٢٧) .

وقد أثار الشعر المرسل والشعر الحر مقاومة أكثر مما أقامها الشعر المنثور بالرغم من أن التفرقة بين الشعر الحر والشعر المنثور لم تكن أحيانا أمرا يسيرا . ويصير الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوى عادة أول من جرب الشعر المرسل في مصر . وكان هذا الشاعر يراسل بانتظام المجلات المصرية . وبهذه الطريقة لعب دورا في الأدب المصرى الحديث ولو أنه دور لا يمكن أن يقارن بدور خليل مطران . وفي عام ١٩٠٥ - وهى السنة نفسها التى نشر فيها الرياضى شعرة « شعر مرسل » ضمنها فيها بعد جموعة « الكلام المنثور » في عام ١٩٠٨ . ولم يكن الزهاوى يعبرف أية لغة أجنبية ، وربما استمد وحى هذه التجربة من المصادر التركية .

وإذا كان شعر المقطوعات لم يلق معارضة تذكر ، فإن الأمر اختلف مع التجارب الشعرية الأكثر حرية ، والقصائد ذات الوزن الحر ، أو ذات الأوزان التى تختلف أوزان القصائد العربية الكلاسيكية . الشعر المنثور ، والشعر المرسل ، والشعر الحر . وقد انتضت مع الزمن اصطلاحات أخرى مثل الشعر المنطوق . وهنا يجب أن نذكر أن التميز بين الشعر الحر والشعر المنثور قد يكون غامضا . فكثيرا ما كان يتم تقديم نص باعتباره شعرا متورا ثم يتضح أنه نثر مرصع كالمسلوب الرسائل . مثال ذلك وصف شوقي للأسد تحت عنوان « صفات الأسد » في كتابه « أسواق الأدب » (١٩٢٣) الذى كان ينظر إليها أحيانا باعتبارها شعرا متورا بينما هي في الواقع تقلد تقليدا تاما الأسلوب المرصع للمقامة والرسائل ، الذى تمتد جلوه في الأدب العربى الكلاسيكى . وبهذا المعنى فإن أمين الريحاني وخليلى جبران يشبهان المتفوضى والرائعى أكثر مما يفتن للمرء لأول وهله .

ولعل هذا هو السبب في أن أولى محاولات التحرر من القواعد الصارمة للشعر العربى جاءت عن طريق قصائد النثر . ومن المعروف أن أمين الريحاني - الذى كان يعيش في ذلك الوقت في أمريكا الشمالية - هو أول من كتب قصيدة النثر ونشرها في مصر متأثرا في ذلك ببولوات وريمان . ففي عام ١٩٠٥ ظهرت قصيدته الحياة والموت في مجلة الهلال . وقد اختفى البحر بهذه القصيدة كتعب مقدمة لها . ثم تلت هذا النثر مناقشة حية في الأعداد التالية . وسرعان ما تلقى العديدون أثر هذا المثال الأول للشعر المنثور . ففي عام ١٩٠٦ كتب خليل مطران قصيدة ثرية بعنوان « كلمات أسف » بمناسبة حفل تأبين إبراهيم اليازجى . كما نجد عددا من قصائد النثر على لسان الأرواح في (ليالى الروح الحائرة) (١٩١٢) وهى مجموعة من المقالات الحديثة لأحمد لطفى معى المتعمد المواهب . ويعتبر محمد السباعى - وهو



عل محمود طه

قام المثلون المحققون للمدرسة أبولو أمثال إبراهيم ناجي وعل محمود طه والمهشري لم يخافوا أبدا بالخوض في هذا الأمه. ومثل هذا اللون من الشعر يعتبر استثناء نادرا في قصائد الشعراء الآخرين الذين كانوا عل صلة بجماعة أبولو.

وقد استهل مطران قصيدته الشرية وكلمات أسف و بهذه الكلمات :

أطلق عباراتك من حكم الوزن وقيد الغافية
وصعد زفراتك غير مقطعة عروضا
ولا عبوسة في نظام

ما يوضح أن الشعر المنثور والشعر الحر كانا - عمليا - سواء لديه . والواقع أن التفرقة بينهما عسيرة . فتميز الشعر الحلي المصري الحديث لا يبرر إلا استخدام الشعراء العرب أنفسهم لهذا المصطلح كشيء مختلف بوضوح عن الشعر المنثور . وهم لا يظفرون عادة إلى الشعر الحر نظريه إلى شعر بلا وزن ، بل غالبا باعتباره شعرا ذا أوزان متغيره دون الالتزام بنظام معين . وهنا أيضا نجد أن أبا شادي - الذي كان عل اعتمادا دائما للتجريب - كان أول من طبق الأسلوب الجديد لا سيما في قصيدته « الفنان » .

شعراء مدرسة الديوان ظلوا ملتزمين بعمود الشعر وبالقطعة أكثر مما كان مطران ملتزما .

و « تزينة آتون » . المستمدة من ترجمة برستد لإحدى ترانيمات أختاتون اللتين تضمينها ديوانه الكبير « الشفق الباكي » (١٩٢٧) . وعلى أية حال فإن هذا اللون من الشعر أمر استثنائي في أعمال أبي شادي المتأخرة . كما أن الشعر الحر ليس من المألوف وجوده عند شعراء أبولو الآخرين . وقصيدة « الشراع » لخليل شبيب - التي يوضع عادة في صف شعراء أبولو - التي نشرها في عدد من أوائل أعداد مجلة أبولو . مثال مكر عل ذلك . فقد أطلق شبيب عل هذا الشكل « الشعر المطلق » وكتب مقدمة شرح فيها أنه في هذه الحالة استخدم الغافية (رغم أنها غير منتظمة) كما استخدم شكلا معيناً من أشكال الوزن . ويعتبر شبيب - أكثر مما تعتبر التجارب أبي شادي - إلهاماً بما تلاها من الشعر المصري الحر السلي كثيرا ما كتب خلال الخمسينيات . وعلى أية حال فإن هذا اللون من الشعر نادرا ما نجده في أعمال شبيب المتأخرة . إنه لا يتكرر إلا في قصيدته « الحديقة اليتيمة » والقصر البالي » التي ظهرت في مجلة الرسالة عام ١٩٤٣ .

وخلافا للشعر المنثور ، فإن الشعر المرسل والشعر الحر قد تعرضا لمناقشات كثيرة . فالتعداد كان في البداية - ومن الناحية النظرية - من أنصاف أشكال الشعر الحر . فقد كتب في مقدمة الديوان الأول للمازن (١٩١٣) أن « أوزاننا وقوافينا أصبح من أن تنسج لأغراض شاعر تفتحت مقابلات نفس . ولكنه تراجع من هذه الآراء الثورية في مقال له بالرسالة (١٩٤٣) وكذلك في تلخيص حياته « حياة قلم » التي نشره في الخمسينيات . حيث قرر أنه يرى أن طبيعة اللغة العربية مهينة تبا عظميا للأوزان العربية القديمة . وقد أثبت المازن أنه معارض للشعر غيرالوزن غيرالمعنى وفلك في كتيبه الثوري في ترواح أخرى « الشعر غايباته ووسائله » (١٩١٥) ولهذا السبب حارص حتى القصائد الشرية لمحمدا لطفى جمعه التي نشرها في كتابه « ليالي الروح الحائل » . وعلى أية حال فإن المازن تطور بحيث أصبح أكثر تسامحا نحو الأنواع الجنبية ، ففي عام ١٩٢٣ ظهرت قصيدته « أين أمك » من الشعر الحر في المجلة العراقية « الحورية » . وفي مجموعة النقدية « خصاص الحشيم » (١٩٢٤) كان أيضا أكثر تحمرا إلى حد ما : فقد اقترح هنا ابتكار وزن عربى جديد يشبه الشعر الأبيض . (الشعر المرسل)

وقد برهن الزهاوى - المؤيد الكبير للشعر المرسل - عل أنه مدافع متحمس لتحرير الشعر بوجه عام . ففي مقال له نشره أبو شادي في مجموعة غنائه و « زينب » (١٩٢٤) يعلن أنه لا يجب التحرر فقط من قيد الغافية بل إنه ليس هناك من سبب يدعو الشعراء لإلزام أنفسهم ببحور الشعر العربى الكلاسيكى الستة عشر .

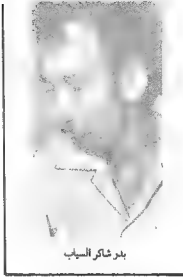


عبد لطفى جمعة

وفي عام ١٩٢٧ نشر في « السياسة الأسبوعية » مقالا مطولا بعنوان حول النثر والشعر حيث قرر مرة أخرى أن « الغافية ليس من الشعر » . ورغم أن الوزن يجده موسيقى القصيدة إلا أنه ليس من الضروري الالتزام بالأوزان الكلاسيكية . وفي العام نفسه كتب محمد حسين هيكل في « السياسة الأسبوعية » عن النثر العربى الحديث والشعر العربى الحديث . متبنا وجهة النظر ترى أن الأوزان التقليدية ونظم الغافية لا تتلاءم والشعر العربى الحديث . وفي عام ١٩٢٩ نشرت المجلة نفسها نداه إلى يدعى محمد أحد شركى يدعو فيه إلى هجرة الغافية تماما . ورغم أن الإنسان لا يستطيع التحدث من حلة صريحة في السياسة الأسبوعية من أجل الشعر الحر والمرسل ، إلا أنه من الواضح أن تحرير الشعر كانت له جانبية معينة في دوائر تلك المجلة .

وفي عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٤ كانت المناقشات حول هذا الموضوع تتدور في مجلتي الرسالة وأبولو بلحا عقال « جميع البحور وملقى الأوزان » لمحمدا عوض الذي كتب نقدا لشرحية « قمبيز » لشوقي ولقصيدة « الشراع » لشبيب التي سبق

الشعر الحديث ليس أسهل من الشعر التقليدى لكن له الحق في الوجود مثل الشعر التقليدى .



بدر شاكر السياب

المشرينات والثلاثينات غير ملحوظ . فيها عدا المهجر - ولكن في أواخر الأربعينات أصبحت العلاقات الثقافية مع الدول العربية الأخرى أشدا ارتباطا إلى حد كبير .

وقد كان تحرير الشعر في أول أطواره جزئيا فقط ، فقصيدة السياب « هل كان حيا » لا تكن شعرا حرا بل كان وزنها من بحر الزمل ، وقات مقطوعات كل منها من سبعة أبيات ذات قواف متعده . وأهم ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة هو في الغالب عدم تساوي أطوال سطورها . وكتبت نازك الملائكة قصيدتها « الكوكبيرا » من وزن المتدارك ، وهي مقسمة إلى مقطوعات أيضا ذات بناء أكثر انتظاما من مقطوعات السياب . وكنتا القصيدتين مثال لما يطلق عليه اليوم شعر عام شعر « التضيعة الواحدة » . وفيها تستخدم التفعيلات المعروفة في الشعر الكلاسيكي استخداما حرا في سطور مختلفة الأطوال وأحيانا بنظام غير منتظم للقواف . وعلما ما يجتنب شعر التضيعة الأوزان المقننة التي تحتوي على تفعيلات مختلفة . وقد أدى هذا إلى نشأة شعر أكثر تحمرا من الشعر الكلاسيكي إلى الستة عشر بحرا وقافيته الإجازية والفصاح بين المشرطين والسماوية الصارمة لأطوال السطور . وعلى كل حال شعر التضيعة الواحدة ليس حرا حرية لمجارب أي شاعر مثلا كما بعد سببا من الأسباب التي جعلته يقلى قبولا بسهولة نسبية .

وسرعان ما وجد هذا الشعر الحديث - كما يمكن أن نطلق تسمية - في مصر فقد تنهض صراع عبد الصبور وأحمد عبد المظلي حجازي وآخرون عن لا تدخل أعمالهم في نطاق الفترة الزمنية للدراسة الحالية (تقف عند ١٩٥٠) . وليس هذا معناه أن الآخرين لم يعارضوا التجديد . فنعلمنا كان العقاد رئيسا للجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون وكانت اللجنة تقدم بالتحكيم فتح جائزة لأحسن قصيدة قبلت في حشر ١٩٥٦ لأنه حول إلى لجنة النشر كل القصائد المكتوبة بالشعر الحرافضا أو بغيرها شعرا على الإطلاق . كما أن شاعرا آخر معترف به عزيز أبياته أبدى ملاحظات سفة فيها الشعر الحديث .

وقد اتخذ بعض النقاد مواقف أكثر إيجابية . فقد قدمه ديوان « حير الأرض » (١٩٥٦) للوزري المتميز رحب الدكتور محمد مندور - الواسع النفوذ - بالشعر الحديث . وفي مجموعة مقالاته النقدية « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » . أوضع أن الشعر الجديد ليس أسهل من الشعر التقليدي . كذلك أبد طه حسين الحديث منذ عام ١٩٥٦ في مقال قصيدته كتابه « أدبنا المعاصر » (١٩٥٨) معنا أن الشعر الحديث له الحق في الوجود مثل الشعر التقليدي لعزيز أبياته مثلا والذي سبق الإشارة إليه .

ذكرها والمثورة في نوفمبر ١٩٣٢ وقصيدة « السلطان الجائر » . لإيليا أبو ماضي المنشورة في الرسالة في مارس من العام نفسه . وردا على هذه المحجمات كلها أعلن أبو شادي بكل مدوه أن مجلته ستواصل نشر مزيد من الشعر الحر . وقد كان أبو شادي مرة أخرى هو الذي وقف في مجلته أبولو . إلى جوار الشاعرة سهر القلعيه التي وجه إليها النقد عام ١٩٣٦ لنشرها قصيدتها من الشعر المرسل « ذو القاس » في مجلة الرسالة . وقد ألهى رمزي مفتاح نحو أبولو لنشر مقالته الشهيرة « الشعر المرسل وفلسفة الإيقاع » . التي أعلن فيها أن إيقاع القصيدة يوجد في وزنها . وفي عام ١٩٣٤ دافع أبو شادي عن نفسه في مجلة أبولو أمام المحجمات التي كانت تنشرها جريدة الراي على قصائد « الشعر الحر » التي تضمنتها مجموعته « خضرات من وحى الصام » (١٩٣٨) . ويبدو أن النقاش حول الشعر الحر والشعر المرسل كان أكثر من القضايا التي تكتب في مدون الشاكين . وقد اعترف أبو شادي في عام ١٩٣٦ أن الشعراء لم يستصحبوا بوجه عام لتجاربهم بطريقة إيجابية . يستقن من ذلك مصطلح عبد الغليل السحرى وتغليل شويوب ومحمد فريد أبو حديد .

ومن الملاحظ أن الأشكال الحرة للشعر في الأدب المصري الحديث حازت في النهاية قبولا غير مباشر على ما يبدو عن طريق المسرح . فقد كتب أبو حديد - الذي بدأ حياته الأدبية بالمسرح - مسرحية « نقل سيدنا عثمان » عام ١٩١٨ شعرا مرسلا ولكنها لم تنشر إلا في عام ١٩٣٧ . كما شارك في مناقشات الرسالة حول هذا الموضوع عام ١٩٣٣ . كذلك يرد عدا اسم على ياكتر كأحد رواد الشعر الحر بسبب ترجمته التي قام بها لرومي وجوليت عام ١٩٣٨ ونشرت عام ١٩٤٤ . وفي عام ١٩٤٥ نشر قصيدة في الرسالة يبدو أنها لم تلفت انتباه جمهور القراء .

وفي الأربعينات بدأ أولا أن الخلاف حول هذا الموضوع قد خفت حدته . رغم أن التثاق ديفي خشيبة كتب في عام ١٩٤٣ مسلة من المقالات في الرسالة حول الشعر الحر والشعر المرسل ، وشارك العقاد في الحركة إلى جانب التقليدين بمقاله الذي نشره في الرسالة والذي سبق الإشارة إليه إلا أن الموضوع بدأ أنه فقد معاصريه ولكن في عام ١٩٤٧ نشر لس عرض وكان ما يزال أمسندا للانجليزية في جامعة القاهرة واشتهر كائنا قبل بعد - ديوانه - وبلوت لاند « الذي كان من الدلالات الأولى على التغير الوظيفي الموقوع . وقد كتب له مقدمة ذات عنوان له دلالة « حطموا عمود السمر » طالب فيها بإذعان تجديديات ثورية على الشعر . والقصيدة كشكل شعري - لا وجود لها في هذه المجموعة . فكل القصائد شعر مرسل وحرا وفي أشكال متنوعة للمقطوعات الشعرية ، بل تضمنت سوناتات أيضا .

وقد أعلن لويس عوض في مقدمته أنه يجب النظر إلى قصائده باعتباره مجرد مجارب وأنها لا تطمح إلى تحقيق أية قيمة فنية . وقد أضفت هذا من تأثيرها . فبرغم أن « بلوتولاند » مجموعة هامة بلا شك كدلالة على تغير جلدري ، إلا أن النقاد اليوم يكادون يجهضون على أن الخطوة الجديدة في الشعر العربي الحديث قد تحققت على يدى شاعرين عربيتين هما نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، وليس على يدى لويس عوض . ففي عام ١٩٤٧ ظهرت قصيدة نازك الملائكة في مجلة العربية ببيروت عن ويه الكوكبيرا الذي انتشر في مصر ، وفي الشهر نفسه نشر السياب ديوان « زهاو ذابلة » الذي تضمن قصيدته « هل كان حيا » والقصيدتان شعر ح . ومن ذلك الوقت والنقاش يدور حول من الذي بدأ الشعر الحر . ولكن غنى عن القول أن ذلك خارج عن موضوع تاريخ الأدب المصري الحديث . وقد قرر السياب نفسه فيما بعد أن على ياكتر هو أول من استخدم الشعر الحر في ترجمته لشكسبير ، مما يعني مرة أخرى تأثير ياكتر على السياب .

من سمات الوضع المتغير في العالم العربي أن عمل مدني الشاعرين العراقيين هو الذي أدى إلى الخطوة الجديدة نحو الشعر الحر في مصر فقد كان تأثيرا الدول العربية على الأدب المصري في

لم يستخلم خليل مطران - الذي يعتبر شخصية انتقالية في كثير من الوجوه - المقطوعات الشعرية أكثر مما استخدمها الكلاسيكيون الجدد .

وزعماء الإصلاح

حافظ أحمد أمين

الفقهاء والمصلحة ، ودعا إلى علم زيارة القبور والأضرحة ، وإلى هدمها ، وإلى رد البسمة والتوجه بالمعبدة إلى الله وحده ، والعودة إلى البساطة والطمهارة والتقاء ، وصعد صناديق الأحجار والنظية ... فلا قيمة للحياة إلا إذا بُدلت في رفع لواء الحق ودفع الظلم ... العقيدة والروح هما الأساس ، وهما القلب ، إن صلحا صلح كل شيء ، وإن فسدا فسد كل شيء ، قد تراجع الناس عن التوحيد المطلق الذي جاء به الإسلام لأن التصحر من المادة بأشكالها جميعا ، والإفلات من قيود الحس ، تتطلب منزلة رابعة من السمو تعجز عنه الألفية ..

وعلق أحد أمين على نجاح الدعوة الروائية بقوله : « وقد تأثر بالدعوة ناضجة الشباب المثقفين ، فلم يلجأوا إلى المزاوآت والمشايع كما كان يلجأ آباؤهم ، ولكن أخشى أن يكون كثير منهم لا يلجأ إلى الله أيضا كما كان يلجأ آباؤهم »

• • •

لم يكن كل الزعماء الذين تعاطف معهم أحمد أمين زعماء دينيين ، فكل من قرأ الفصل الذي كتبه عن عبد الله التديم لمسئولية تعاطفه

فلما رجعت إلى كتاب (زعماء الإصلاح) لأحمد أمين ، وإلى بعض تراجمه في (خصي الإسلام) أو (نفوس الجايط) عن رجال تعاطف معهم ، وأصعب بغيرهم وأخلاقهم ، رأيت أن الصفة الغالبة في هؤلاء الزعماء هي صفة الشجاعة في مواجهة الحكام المستبدين ، والصدق مع النفس ومع الآخرين . وقوة العقل في الحكم على الأشخاص وعلى الأشياء ، والزهد في المال والجاه ومنع الحياة .

فمحمد بن عبد الوهاب — زعيم الشريعة الوهابية في الحجاز — « كان حر التفكير ، شجاع القلب ، يقول بالأجهاد ، لا يخشى احتلالاً لله ، لا يسيا بسجن أو تملب ، حاجم

في ذهن كل مفكر أو فنان عدد من المفكرين أو الفنانين العظماء تعاطف معهم ، وصحب بإنتاجهم ، واسترشد بأرائهم وتصرفاتهم . وكثيراً ما يكشف الفكر أو الفنان عن هؤلاء الأساتذة والمثل العليا ، فيتكلم عنهم بحب وإعجاب ، أو يكتب عنهم الكتب السكتية والدراسات ، يُبَيِّنُ أوجه العظمة في شخصياتهم ، وعناصر التميز في إنتاجهم وأعمالهم .

كتب طه حسين — مثلاً — ثلاثة كتب عن أبي العلاء المبري ، والمعروف أن المبري فقد بصره في طفولته ، وهو مشهور بجبراته في التكثير ، وغالفته أهل عصره في كثير من أفكارهم ومعتقداتهم الاجتماعية والدينية ، وكتب المفاد دراسة وإافية عن ابن الرومي ، يظهر فيها شدة إعجابه بكثرة إنتاجه وتنوع أغراضه ، وفروس على المعالي النادرة ، ووجدة الموضوع في تفصده ، والمعروف أن ابن الرومي قد نظم الشعر صغيراً ، واتقاه أداة تكتبه ، وكان حاد الطبع كثير الحيلة ، عمد إلى الاقتناع في الهجوم على كبار عصره وشعراته ، يصحب به المستشرقون أكثر من الشرقيين ، لا يبيهم وبين الشعراء الغربيين من شبه .

وإعجابه بهذا الزعيم الوطني العظيم -- حسب الثورة العربية -- كان أسلوب التمدح قويا جريئا، إيم الأوربيين بتشجيعهم الاتحاد حتى يسقط الشرق، ونفذ مناهج التعليم وخلوها من بث الروح القومية، ودعا إلى الحرج فدى الرأى من عزلتهم

ثم صدرت الإرادة السلطانية بتعيينه مفتشا للطبوعات في الأستانة، وكانت من سياسة عبد الحميد في بعض الأوقات أن يسترضى القادمين، ويحبب إليهم الإقامة في الأستانة تحت سمعه وبصره، ويجري عليهم الرزق الواسع، ويستند إليهم بعض المناصب، فينتج أذاهم، ويستجلب رضاهم، فاستخدم في الأستانة من أرباب العلم واللسان عدد كبير، منهم السيد جمال الدين الأفغانى .

ولكن أن لصاحب هذا اللسان أن يبدأ ؟ لقد وقع في خصومة مع أبى الهدى الصبايى، مستشار الملك وحامى المعتندين، وضع التمدح فيه كتابا سماه (المسامير) وهو كتاب لا يشترّف الصبايى ولا التمدح .

ومات التمدح قبل أن يتمم الصبايى، مات بعد أن أيقظ الشعور في الشعب، بمقتضى في الشكوى من الظلم، والمطالبة بالعدل، والفهم أن الحاكم يجب أن يكون مسترشدا بأمرهم، وأن هناك نوعا من الحكم غير الذى القدر، وأن مصر للمصريين، لا للدولة العليا، ولا لآلة دولة أجنبية، وهذه معان قدكانت عند خاصة الخاصة، فشرها التمدح في العامة .

كذلك نجد في (فيض الحافظ) ترجمات لرجال خالطهم وتأثر بهم، لعل أقرهم إلى نفسه أستاذة وصديقه عبد عاصف بركات، الذى زوجه إحدى قريباته .

ويصف أحمد أمين علم ذوم اسم عاصف بركات كذا ذاع اسمه (فتح الله باشا بركات) ** بأن أخلاق عاصف لم تسعف بالعمل في السياسة، ذلك أن ألف به السياسة للمصانة والجمالة والمهارة في السامرة .

«...» إن كل متصد للإصلاح وقيادة أمور الناس إما أن يكون غلياً أو معاولاً، فإن غلب عليه تحرية للعدل المطلق كل صغيرة وكبيرة، ومع رضاه عن أى ظلم مهما كانت نتيجته،

كتاب «زعماء الإصلاح» لأحمد أمين يجسد صنعه الشجاعة لهؤلاء الزعماء في مواجهة الحكام المستبدين .

وشبهه بمعاضد بركات، أستاذ التاريخ الإسلامى بنشر المدسة، هل بك فوزى، الذى سمعوا عنه أخبارا مشهورة قبل رؤيته : «...» أنه تخرج من مدرسة المعلمين، ثم سافر في بحث إلى إنجلترا، ثم عاد منها بعد أن نال أجازة من جامعتها، وهى أوصاف لم تتحسن لها كثيرا، فكانا قد شاعلنا من بعض من سافروا إلى أوروبا ورجعوا بشهاداتهم الضميمة وألقابهم العديدة، وكانوا كالكابندقة الفارغة، ومنظر ولا غير، ورؤاى في العين ولا شأه في اليلدين، فقلنا لعله أحد أولئك الذين لم يكسبوا من أوروبا إلا أعوجاجا في اللسان، ورطانة في الأفكار، وإنكارا لعظمة الشىء مصرى، وهصبة لكل ناته أجنى .

وحسنا أنفاسنا عند قدومه نستعلم طلعت أكبر مارا منة إترامه في كل درسه عبارة عربية فصيحة، لا أعرله شد عنها مرة واحدة في حلالة مزروية، واستشهاد بالآداب والشر العربى ما لا أعرله لأزهرى، وهو مع هذا متمدد على آخر طراز للمنية، في ملبه وإناته وأدابه ولباقته .

متصوف إلى آخر حدود التصوف في زهادته واحتراره للمال والجاه والمناصب . لم يفخر في حياته بنسب وهو حفيد المملوك الشارد الذى قفز بفرسه من القلعة، ولم يقدر بعلمه وهو الواسع العلم، العميق التفكير، يجيد العربية إجادة قبل أن يكون له فيها نظير، ويملك الإنجليزية كأحد أنبائها، ويعلق الفرنسية والألمانية والتركية، ثم لا ينظر إلى اللغات على أنها مقاصد، بل على أنها وسائل للغة، هذا إلى صحة في النقد، وقوة في الملاحظة، وخصخصة بارزة لا تنقص لأى مؤلف مهما عظم، ومع هذا كله تجلس إليه إن لم تكن تعرف فكانت أمى غيى، جاهل بكل شىء، فهو نعب خالص عطي بقشرة من طين، لا تعرف حتى تحمكه وتصل إلى أعماله، ولا يكون ذلك إلا لتلايلته وخصالته، وحتى مع هؤلاء يقدم إليك نتيجة معارفه الواسعة، وتفكيره العميق، وهو ختلف وراء ذلك، يجاول ألا يشعرك بنفسه، وإشاه يشعرك بالفكرة نفسها، فكان كلمة (أنا) لم تكن في معجمه .*

فهو أقرب إلى نزعة على فتنه أن الخط إما أن يكون مستتباً أو أخرج ولا شىء بينها ويجب على السير في الخط احسبهم دائما من غير نظر إلى المواقف، أما معاولية فىرى أن الغاية تروى السوسيلة، ويقول (إننا لا نصل إلى الحق إلا بالفوضى في كثير من الباطل) .

والسايبرون -- عادة -- من قتل معاولية، ينحرفون عن الحق أحيانا بحجة أنهم يفصلون إلى منفعة كبرى، فهم يشعرون بالحق أحيانا، أملا في تحقيق حق أكبر، وقد يندعون بذلك أنفهم .

وهذا لم يمنع أن ييب الله مصر رجلا صلب حورهم، وأشد خالطهم، فوهبوا أنفسهم للحق، لا شىء غير الحق .

كان من هذا القليل عاطف بركات، وكانت أكبر ميزة لشخصية حبه للنظام الدقيق، وحرية للعدل المطلق، والتمسك به مهما جلب عليه المناصب .

تولى نظارة مدرسة القضاء الشرعى، وظل فيها أربعة عشر عاما، فأشبع فيها روحه : كل أستاذ وطلب يصرف عمله ويؤديه في وقت، وفراه دائما لا يمل، يجهده ونشاطه، فنقله في سيرته .

لا فرق عنه في تحقيق العدالة بين قرية وغير قرية، بل ولا بين من يكرهه، أمام عينيه قوانين العدالة وكفى، فهوليس إلا قاضيا يطبقها معصوم العينين عن كل اعتبار وكل عصبية، ومثل هذا الرجل -- وخاصة في مثل أهدنا التى اعتنات الإصرار في المسئلة والمحسوبة -- لا يكون عهوبا إلا من تلاميذه وخاصة، ولكن يكون عهزما من الجميع .*

لم يكن كل الزعماء الذين تعاطف معهم أحمد أمين زعماء دينيين .



قراءة في كف شاعر وتصحيح لخريطة الشعر

جلال العنرى

« سالتني في الليل الأشجار
أن تلقى نفساً في التيار
أن تنجى إلى النهر القادم
.. من أحماق اليأس إلى أقصى المجهول
نحمله في ذاكرة عكمة الإغلاق
ثم نفر من الغول
تحت ستار السحب الدامعة العينين . »

وجاءه الجواب قرب نهاية الديوان :
« والحب يشرق في القلوب
ويقيم بين ضفافها مدناً
من الشجر الذي سكنته أفراس الفصول
تتد بين ضلوعه الأنهار
تتجه السهول
تعاثق الأفق البعيد »

ذلك لأن الشاعر يعرف في قرارة ضميره أن :
« هذا طريق البحر
لا يقضى لغير البحر »

وهو ينقل لنا معرفته في نوع من اليقين
والعرفان ، بعد أن قام برحلته العاصفة من
الشاطئ المجهول إلى الشاطئ المأمول ، فلم
ير غير السراب ، ولم يبق سوى قبض الريح ،
ولم يصمم إلا حصاة الحشيش ، فسلكه
بأكمله ، والزمان اختطف ، ولم يعد يتخذ الإنسان
من الموت أن يتفكر ، أو يزعم المتصنف ، وإنما
أن يخلص للمستحيل ، فلما أن يكون ، أو
لا يكون :

« إنني قادم من دموع الحقول
للرفاق الجاريين أقول :
مارسوا المستحيل
مارسوا المستحيل »

وقد يجول لنا أن نسأل عن صاحب البهجة ،
من يكون ؟ وما مصداق وصية الحزينة التي
يلقى بها في وجه للمدينة ؟ وما حيلة وفقته هذه
كشاهد على تير الحياة ؟

« سيدي من تكون ؟
وسط هذا الكلام اللعين ؟
« مراد أم ملاك حنون ؟

ويجيب الجواب من وراء الغمام ، ومن تحت
الركام ، كسحابة كثيفة متممة استكناك في
أحضان شمس داكنة ، وتسلو وراء قمر
مضمر :

« تلت إلى الطير
في الشتاء الخزين
والخند المنظر
في ضمير السنين
الزمان اختلف
خاسر من يقف . »

فالشاعر يدين الوقوف ، ويلعن التوقف ،
ويوصينا بالمشي والحركة ، والسير في أي اتجاه ،
فالتوقف موت ، والتوقف موت ، وهو يجذرنا
من أن نموت والقيين ، لأن الحياة الساكنة

فما طورت السحب ، وأجبت الجبال الأرض
فما ضمت الأنهار ، وأحب الإنسان الحياة ،
فما ضجرت الآبار والعيون ، وهذا هو معنى بحر
الحب عند الصوفية .

وأن يقول الشاعر « البحر موعداً وكفلاً
يقول « الحب موعداً » وبهذه الرؤية تنظم
قصائد هذا الديوان ويستقيم العنوان ، ويتبنى
لنا قراءة أحلى قصائده : تحولات قلب
و قلبى وعلى البلاد وأسافر في القلب و
قلبي يفر بلا اتجاه و يتأرجح ضائق
قديم .

وكلها تنبعث على عاطفة الحب ، والحب
المثلل بالمدموع ، الحب المخضب بالدماء ،
الحب اللطفي بالورود ، الحب اللغني بالألحان ،
الحب اللطفي بخمر الشراب ، ألم يتسلط
الشاعر في مفتع ديوانه :

في البدء كان « الكلمة » هكذا يقول الكتاب
للقدس .

وفي البدء كان « الفعل » هكذا يقول الشاعر
العظيم جوته .

وفي البدء كان « القطرة » هكذا يقول شاعرنا
المعاصر محمد إبراهيم أبو ستة في ديوانه الشعري
« البحر موعداً » .

وقد تكون الكلمة وحدها نثرية لا تليق ،
ويكون الفعل الأكرم فصيحةً بلا تكون ، فكيف
لنا بتلاقح بين الكلمة الشاعلة والفعل
المكلم ، ما لم يكن ذلك عبر طريق الحب ؟

والقطرة هنا هي قطرة الحب ، ومن جماع
القطرات يتدفق ماء الحياة ، فإذا كان الماء أصل
الأشياء كما قال كالي أبو الفيلسوف الإغريقية ،
فالحب كان الماء ، أحب الأرض السياه

عطفه ، والمجدلول التي لا تجرى مياهها أو لا تجرى فيها المياه تستحيل إلى برك ومستنقعات . نقدر الإنسان أن يفسى كالأبهار ، أو يجرى كالشموع :

قلت : يادر بقتل
مالشي رجوع
قال : شمس الحياة
لا تحمل الطلوع
فانقذ كالنجوم
واحترق كالشموع .

وإذا كانت هذه القصائد بمثابة قصائد الحب المثني التي يصدر الشاعر فيها عن ذاته ، معبراً عن أعماله ، متخللاً أرضه وتوابعه ، ثمة قصائد أخرى يمكن وضعها بقصائد الحب اللا متمي أو الحب المترقب مثل : أسافر في القلب ، وإسرة أسماها السعادة ، وروية نيهيرونك ، والشرب الجديدي ، وهي التي استرحاها الشاعر من زيارته للولايات المتحدة الأمريكية في عريف ١٩٨٠ وقد نصيف إليها قصيدة « الرماح » المترجمة عن الشاعر الأمريكي المعاصر هيلب ديفين ، لكي تشع أننا يلزاه ديوانين في ديوان واحد ، أو ديوان واحد في جزئين ، الجزء الأول يمكن أن يكون عنوانه « الحب من هنا » وعنوان الجزء الآخر « الحب من هناك »

ولكن أي حب هذا الذي يولد في الأرض اليوم ، لا صدر يقينه ، ولا قلب يحضنه ، ولا هيون ترحم ، إنه الحب القريب في البلد الغريب ، كما نرى سترع قلباً لآخر ، أو يعيش بكلية صناعية ، كيف لا : « كل اليون هنا من زجاج . وكل الغلوب هنا من حديد »

الحب وهج يضيء من تلقا قلبه ، وتوهج يشعل من ثقاة عاطفته ، وليس مجرد التصاق رجل بأمرأة ، تلو التحام جسد بجسد ، إنه في الحالة الأولى يكون أحر بلون الورد ، أما في الحالة الأخرى فلونه أصفر كما الموت :

« أسافر في القلب
هذا هو اليه **يطلع** مثل اليلام
الذي في الأساطير أزرق مثل
المياه في البحار
وأحر كالحب
أصفر كالورث في بلد لا يريذك
أبيض مثل النهار »

رشتان بين حب في حب في المرأة ترى الأرض وبراء الوطن ، فدع الأمن وتحسان الانتباه ، وحب لا ينجح فيها سوى الشموع بالفرنسية والاضراب ، فلا يسلم قلبه لتغير الشوق إلى العمل ، ولا يشتهي إلى الأسباب ، فيشعر بالعودة والتوحيد ، حيث كل الزحام ولا من أحد ، وكل النساء ، ولا من امرأة .

« فيمان يجيء من الشرق يميل

ينزلق الشاعر إلى التعبير الصافي المباشر والضبابي المعتم في « قصيدة » امرأة اسمها السعادة .

الصباح ، وينتاهي عهد المهادنات والمصالحات كسباً للنصب أو كلباً للأمان ، لقد ولّى وانقضى زمن الشهرة الغارين من الواقع حل أنجحة الجبال ، اللاعين القدر الباكين حظهم في الحياة لم يعد في الساحة مكان إلا للغارس الجديد ، الذي يجازف ويخالف ، يبادر ويخاطر ، يتقدم ، ويلتزم ، يتلقى العواصف ، ويجاور الرعد ، ويدخل إلى النار .

وتلك هي المفردات الجديدة التي دخلت قاموس أبوسنة الشعرى ، وحلت محل مفردات كالاسي والتاسي ، والحزن والشكوى ، والندم والإحباط ، والسأم والاشياء ، بل وحلت محل صبور وروى ومواقف ، كالنخيل إلى الماضي ، والبكاء على الفردوس المفقود ، والمزج إلى سراديب الحلم وعذمت الظلام .

ولذلك نجد الشاعر ، وهو يتشوق لمدينة يسكنها الحب ، ويمش في شوارعها الصق ، وترفرف فوق بيوتها أعلام الحرية ، يطرح دعوته التحريضية التي يصرخ فيها قائلاً :

« البحر موعداً وشاطئنا المواعيف
جازف
لقد بعد الربيع

ومعت من ترجوه ، واشتد المخالف لن يرحم الموت الجبان ، ولن يتال الأمن خائف .
إن الشاعر يدعونا إلى اللقي في طريق الحب .. الحرية .. الحياة ، دعونا إلى الرجل إلى شاطئ الصلح .. الحق .. النجاة ، دعونا إلى الإجماع في أصوات البحر ، فالبحر موعداً ، وموعداً هو البحر !

أو بالأحرى الحب موعداً ، وموعداً هو الحب !
وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله في تصديده لجموعه أعماله الكاملة :

« لقد كان الحب دائماً هو عاصمة وحي أتوسل للوصول إليه . مرة بالقصيدة ومرة بالشوق ومرة بالحلم . وكان وما يزال هو قانون البقاء ، وبدون الحب نعمت الحياة ، لقد أضرت الحرائق في رؤوس هذه القصائد لكي

عطر الأحية حل من جديد سوى الذكريات ؟ وهل من قديم سوى ونزوات الأم ؟ وهذا هو النعم بدفتي في شتاء المرولة وذاكرتي الآن تفتح أبوابها تنقل عظام الحياة القديمة من شاطئ إلى الشاطئ صخور المدينة .

إنه الوطن رغم كل شيء .. رغم قسوة الجيش وضراوة الحياة ، رغم اختلال القيم واعتلال للمعير ، رغم فقدان الأمن ونشيدان اليسوى ، رغم المستقبل المجهول ، وعذاب كل يوم ، فالوطن هو المكان .. حيث تتجسد الذكري ، والوطن هو الزمان حيث يتجدد الأصل ، ومن اجتماع المكان والزمان يولد الإنسان ، وعولده يزع الفجر الجديد .

« وحين يجيء النهار
أسافر أطلع على البقاي
إلى حيث يسقط نوروك
تحت سماء المقطم والنيل
والحرم الأكبر والأصغر
ميت يصير الزمان
حديقة أفراحتنا
والرجل المجهيم » .

وعند الشاعر أن العودة إلى الوطن هي العودة إلى الحب ، فالحب فوق أرض غير أرض الوطن ، حب في الفراغ ، وسياسة في التيه ، وجوم ضد التيار أو ضد اتجاه الريح ، ذلك لأن الشاعر قد وجد بين وجدانه الفردي وبين الوجدان الجماعي ، فالتصهر الكل في بوقفة الواحد ، وصارت تجربة الفرد مرة عاكسة لوجدان المجموع

« قرأت لها السر . فسرت
صوت الرعد بقلبي ومعنى
الإقامة في الحلم ..
.. معنى الرجل إلى الحب »

ورجى الشاعر إلى الحب ، أو عودته إلى الوطن ، لا يعني الرجل الرومانسي الساذج ، ولا العودة التقليدية المسطحة ، ولكنها استئناف لمسيرة الكلمة الفعالة والفعل المتكامل بعد أن آمن الشاعر بلا جدوى الكلمات البكاء أو الأفعال

قراءة كف شاعر

يأخذ أبو سنة من محمود حسن براعته في الاستعادة ومن عبد الصبور روعته في رسم الصورة .

ليس هذا الظلام هو الليل بالحق
إنه دولة تختفي الحدود
إنه دولة من دخان حقود
كل هذا الظلام = الجهل .

وليس التعبير المختار للبشر ومنه ، هو الذي
يتزلق إليه الشاعر وهو يتخربع بحجر الجديده ،
ولما نراه يتزلق أيضاً في التعبير الضبابي المعتم ،
كما في قوله من قصيدة امرأة اسمها السعادة :

« ستمتني رحيق البليانيع غر التوحده
نار المحبة جثت إليها وجاءت إلى
أحلتنا معاً للتجوم قرأت لها قصة
الحزن منذ اتخذت الورود رقائفا
ومنذ انحلت الريح مدينة » .

ذلك لأن الشاعر في بعض دواوينه السابقة
على هذا الديوان ، وبخاصة في ديوانيه
« الصرخة في الأبار القديمة » و « ثملات في المدن
الحجربة » إنساق وراء محاولات التجريب
الشعري ، وركب مغامرة المجهول في البحث
عن شكل جديد لقصيدة الشعر الجديد ،
فدخلت أشعاره أصوراً أخرى لعل أعمالها
صوت الشاعر أدونيس وتجاريه في الشعر المطلق
أو الشعر الخالص ، وكان من جراء ذلك أن فقد
الشاعر صوته أو الأخرى أنه صوته في أصوات
أخرى غيره ، فقامت الرؤية واعتمت
الصورة ، واختلطت الأصوات واكتست قصائد
الشاعر بوضوح غريب من اليأس والقنوط
والإحساس العذلي أو الشعور باللا جدوى !

ولكن الشاعر أبو سنة . استطاع في أكثر
قصائد هذا الديوان أن يتجنب السقوط في صورة
البياض . بأن يتحاشى الوقوع في هالة
التعقيم ، لكي يتوازن التعبير في بنية ، ويتألق
في ريشة العبارة ، وكأنها يأخذ من محمود حسن
إسماعيل براعته في استخدام الاستعارات ،
ومن صلاح عبد الصبور روعته في رسم
الصورة . وكما وفق قديماً في الجمع بين صورة
العاشق الصب وصورة المكاشف الصلب في
قصيدته . الحجاج في الطريق . في ديوانه
الأول . « قلبي وغزالة الشوب الأزرق » نراه
يوفق الآن في مثل ذلك في قصيدته « تباريع
عاشق قديم » .

.. إلى أحبك رغم لزور دارك عني
ورغم شتاء الفصول الذي
أتقي عينيك
.. لا تغفري إن نسيبت
.. ولا تغفري إن شئت
ولا تحزن إن بليت
وحيد يظنون إن ما كنت
قول فم قد أكون »

وقد تأخذ على الشاعر في هذا الديوان ،
استدراجه وراء شعر المناسبات ، وهو الذي
ترفضه مدرسة العروض الجديد ، بعد أن عبته
على شعر المعبود ، وصل أصحاب الشعر

وهو ما نجده واضحاً في قصائد مثل أسافر في
القلب ، « وأسرة اسمها السعادة » و « قلبي
يفسر بلا ألمه » وتجربات قلب و تباريع
عاشق قديم فضلاً عن قصيدة « البصر
موعدنا » التي تحمل عنوان الديوان .

ولعل من أوضح عناصر الاكتمال الفني في
مثل هذه القصائد ، قدرة الشاعر على الجمع بين
الوجدان الذاتي والوجدان الجماعي ، حيث
يسلك مسلك الشاعر صلاح عبد الصبور في
الانتقال من معالجة الحبيبة إلى ذكر الجماعة .
وإذا كان ذلك هو مسلكه في دواوين أخرى
سابقة ، في « حديقة الشتاء » و « أجراس
المساء » و « قلبي وغزالة الشوب الأزرق »
فالجديد في هذا الديوان الجديد ، هو غياب وجه
الشاعر الرومانسي القديم ، المرعف الحسن إلى
حد المرعى ، الباكى لجميع من حوله وما
حوله ، الذي « يبيت لوراي فوق أحسن الربيع
أعطينه » ويوزع وجه الشاعر المناضل الذي يميل
رغبة في التمدد والثروة ، ويمتلك شهوة إصلاح
العالم .

غير أن هذا الطريق . . طريق البحر . . قد
لا يخلو أحياناً من الموصاف والأشواء ، التي
تجرف الشاعر إلى دوامة المفاات والمشارف ،
فيقع في مزالق الخطائية والمباشرة وهو ما ساء
الدكتور منور بالأدب المحافظ « وما عايناه على
شعره العروض الجديد . من ذلك مثلاً قوله في
قصيدة « كل هذا الظلام » .

نفسه . ولو سافرة قصيرة في السطرنج إلى
الحب » .

بين الحب الممتنى والحب اللا ممتنى تدور
إذن قصائد هذا الديوان ، ولكنها في الواقع
النظرة الشكلية التي تفتت النفس الشعرية
وتتسم تكامل العاطفة ، استناداً لاختلاف
الذليلات أو تمايز الانفعال ، وربما كانت هزة
الحب المغترب هي التي ردت الشاعر إلى بذوره
وأعادته إلى بنيه الأصيل ، فكان الفعل ورجع
الفعل كما يقول النسيانيون ، أو الدعوى
وتعويض الدعوى كما يقول الفلاسفة .

وليس من شك أن المركب الجديد الذي خرج
به الشاعر أبو سنة في هذا الديوان هو صديق
التعبير وأرق العبارة ، هو وضوح الرؤية وصفاء
الصورة هو عدم الإحساس وبساطة الإقناع ،
هو الارتداد إلى الذات والصدور عنها من
جديد ، بمزيج متوازن من مفرود الشاعر
ومنظوره ، من ثقافته وتجربته ، من كتاباته في
الكتب ومعلقاته في الحياة .

ولقد بلغ الشاعر في بعض قصائد هذا
الديوان درجة عالية من الإحكام الفني
واللغوي ، تمثل في اكتمال العلاقة بين الذات
والموضوع ، أو بين الشكل والمضمون ، فإذا
بمادة الصورة وصورتها في رؤية شعرية متجانسة ،
وإذا عله الرؤية تستحيل صورة شعرية ، مركزة
كأفضل ما يكون التركيز ، محكمة كأفضل
ما يكون الإحكام .

التقليدي، فضلاً عن معارضته للأساس الفلسفي الذي قام عليه اتجاه الشعر الحر.

ذلك أن قصيداً ومرتلة إلى صلاح عبد الصبور، وولقاء العريش، على الرغم من فردية المناسبة في القصيدة الأولى وقوميتها في القصيدة الأخرى، إلا أنها معاً من أصنف قصائد الديوان، وأقلها في المستوى الفني والذوقي جيداً. وذلك على العكس من قصيدة «ولن يقوم من الملام» التي تعد من أقوى قصائد الشاعر. بلجها في توازن رقيق بين العمق الفكري والإحكام الفني، ونسجها في غلالة شفاقة بين رقة التعبير ودقة العبارة، ومزجها بين جماليات الألوان وبين حكمة الزمن وعمسة التاريخ:

و الربيع تنقل خطوها
وطن من الفريز بين صفاتها
وطن من الأحلام ..
تبته النداءات الجريئة

للقيام
ببر التاريخ الجريئة
والدخول من «الوقت» إلى القتامة»
وكل يفر من الروادة
والإقامة في الكلام
وكل يفر من الموان

إلى الحمام
ليغير الدنيا
فينسلخ الغيابة من الظلام
وطن من يغالب نفسه
وطن يقوم من الملام ..

وثمة خاصيتان عروضيتان من أهم خواص صناعة الشعر، نجدهما في هذا الديوان، وقد توسع الشاعر في استخدامها، ذلك الاستخدام الذي يدل من ناحية على إلمامه بتراث الشعر العربي القديم، كما يدل من ناحية أخرى على رغبته في البحث عن الشكل الجديد، وكأنما يعد نوحاً من الوصل أو الوصال من تقديم الشعر وجديده.

أما إحدى هاتين الخاصيتين فهي التضمين، وأما الأخرى فهي التصوير، فما أكثر الأشعار المشهورة أو الأقوال المأثورة، التي يضمنها الشاعر قصائده، لكي يعلق عليها بالرفض أو بالقبول، بالمعارضة أو بالموافقة بما يكسب القصيدة ثراء في الفكرة، وجمالاً في الصورة، وما أكثر المعلن التي «يتروها» الشاعر بحيث يقع البيت في أكثر من معنى، وبحيث تتصل الشطرتان موسيقياً بلقطة واحدة، مما يضفي على القصيدة التسمية والموسيقية في بنائها المعماري.

وذلك كله، سعيًا من الشاعر نحو مزيد من التجديد، وتخلصاً من أسر عمود الشعر التقليدي، ولتخلصاً من إسار التقاليد القديمة والأطر الجامدة التي احتضنتها مدرسة العروض

القديم. وتحقيقاً لقولة الشاعر الذي نحن بصدده الآن: «لقد اتقى ما بداخل من تطلع إلى التعبير والتحقق مع ما يحور به للجمع بالفضل»

حقاً. لقد كانت رحلة من التحقق في أعماق قلب الحقيقة، تلك التي قام بها الشاعر أبوسنة، رحلة طويلة ريع قرن من الزمان، وعرضها بتأنيق الدلتا وإمتداد الوطن العربي، وعرضها بتاريخ حافل بالشورى والمعلمان، والوحدة والانفصال، والحزينة والتصر.

إنها رحلة من أعماق اليأس إلى أقاصى المجهول، ورحلة عبر ذلك الأسراء الذي قام به الشاعر في ديوانه الجديد، وانتهى ابن المراح إلى أن يعلم بوطن عربي جديد، ووطن يفر من الروادة والإقامة في الكلام، ووطن يفر من الموان إلى الحمام، لينثر الدنيا فينسلخ الغيابة من الظلام ووطن يقوم من الملام.

إننا إذا نظرنا إلى هذا الديوان في ضوء إنيته له سبقه إلى النشر، قلنا لقوله واثق، إنه عودة واثقة إلى يتبع الشاعر الأصل، إلى ديوانه الأول. قلبي: وغزالة الثوب الأزرق، ولكنها عودة من الرومانسية الحلة إلى ما يمكن تسميته بالرومانسية الحاسمة، أو بعبارة أخرى الرومانسية الجديدة. وهي أيضاً العودة الراجعة التي تنفع الشاعر في طليعة الطليعة من شعراء مدرسة العروض الجديد.

ولقد أكد أبوسنة أصالته الشعرية من خلال دواوينه الستة، التي وسخت أفهامه على ساحة المصطفاة الشعرية، وجعلت منه حقيقة شعرية، وهي قلبي وغزالة الثوب الأزرق، ١٩٦٥ ودقيقة الشتاء ١٩٦٩ و الصراخ في الأبار القديمة ١٩٧٣ و أجراس المساء، ١٩٧٥ و ثملات في لندن الحجرية، ١٩٧٩ ثم ديوانه السادس «البحر موعداً» ١٩٨٧.

يفضل هذا المعطاة الشعرى المتواصل، استطاع أبوسنة أن يكون بحق وحن جدلارة في طليعة الجيل الشان من شعراء العروض الجديد، الذي يضم كلاً من الشعراء أمل دنقل، ونحى سعيد، ومحمد عفيفي مطر، وكمال عامر، وفاروق شوشة، وبدر توفيق، وحسن توفيق، ومحمد مهران السيد، وملاك عبد العزيز، وولاء وجدي، وأخيراً نصار عبد الله.

وإذا كان الموت أو الصمت قد غريك هذه الكسوكية من الشعراء، «الذين لمسوا في الستينات، فغنم من وراء الثرى مثل أمل دنقل، ومنهم من توارى في الصمت مثل ملك عبد العزيز، ومنهم من أثر الهجرة مثل حسن توفيق، وبدر توفيق، ومحمد عفيفي مطر، فقد بقي أبوسنة في طليعة من وصلوا المد الشعرى، وحرصوا على التمسك فوق غرصة الشعر الجديد.

ذلك الذي استبدل وحدة القصيدة بوحدة البيت، ونظام التفعيلة بنظام الروى. وتعددت القوافي بدلاً من سيمتورية الشافية الواحدة، واللى تخلص من شعر للناسبات الفردية أو الجماعية، وشعر الإخوانيات الجامعة أو العامة، وارتبط بمركبة الواقع ودراما التغيير الاجتماعي، كما تحرر من شعر الذات، وشعر الذكريات حيث كان الشاعر ينطح من همومه وأحزانه ويكائه على الأطلال موضوعات لشعره، وارتبط بقضايا المجتمع، متخذاً موقف الالتزام من مشكلات الجماهير.

وإذا كانت مدرسة الشعر الجديد، قد تبلورت في أشعار الجيل الأول، جيل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المصطفى حجازي في مصر، وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري في العراق، وأدونيس وخليل حاوي في لبنان، ومعين بيسو ومحمود درويش من فلسطين. فقد كان للشاعر الراحل صلاح عبد الصبور

بين الحب المنتمى والحب اللامتنى تدور قصائد ديوان البحر موعنا



بمزيج متوازن من مقروء الشاعر ومنظوره، من ثقافته وتجربته من مطالعته في الكتب ومعطياته في الحياة تكون القصائد .

عن خروج أكثر هؤلاء الشعراء من معطف ، صلاح عبد الصبور ، لا يعني أنهم صور متسوخة من أصل واحد ، بقدر ما يعني أن شعرهم تردد فيه أصداء من الشاعر الراحل ، بل درجة تزيد أو تقل من شاعر إلى شاعر آخر . وليس أدل على ذلك من أن بعض شعراء هذه الكوكبة ، أقرب إلى شعراء آخرين ، منهم إلى الشاعر صلاح عبد الصبور ، من هؤلاء مثلاً أمل دنقل الذي هو أقرب إلى أحمد عبد المعطي حجازي ، ويحمد عفيفي مطر الذي هو أقرب إلى أدونيس ، وقضي سعيد الذي هو أقرب إلى نازك الملائكة ، وفاروق شوشة الذي هو أقرب إلى محمود حسن إسماعيل ، ولذلك فهو لا يعد مثلاً للشعراء لئلا تُلقة قلوبهم على أنباء المروص الجديد .

أما شاعرنا أبو ستة ، وإن كان أسلم شعراء جيله عبادة ، وأسلسهم لغة ، وأنصهم صورة ، فربما كان هو وغيره من أمثال كمال عامر ، ويثر توفيق ، وحسن توفيق ، ومهران السيد ، ووفاء وجدي ، أقرب إلى الشاعر صلاح عبد الصبور .

ومنا هنا يصبح قصر حركة الشعر الجديد على فرسان أربعة ، أو نجوم سبعة ، ويوصف شعراء هذه الحركة بكوكبة الثريا في الشعر المصري الحديث ، نوصا من الأحكام المتسرة التي لا تليق بتألق كبير مثل الدكتور لويس عوض ، أو تألق شاب مثل الدكتور صبري حافظ .

وليس أدل على ذلك من أن الشعر في مصر ليس كله من الشعر الجبر ، فهناك على الضفة الأخرى ، لهر العطاء الشعري ، تقف مدرسة الشعر العمودي ، ولها فرسانها من ثم صولات وجولات ، فلا يزال في الساحة هتار الوكيل ، وطاهر أبو فاشا ، وعبد العليم عيسى ، ومصطفى عبد الرحمن ، وسعد درويش ، وإبراهيم عيسى ، ومحمد التهامي ، وإدوار حنا سعيد ، وعبد العليم القتيبي ، وعبد المنعم الأنصاري ، وعبد الطيف عبيد الحليم ، وإسماعيل عشاب ، وشوقي حل ميكل .

وإن كان أغلبهم كالكل الباكى أو الشفق الخزين ، إلا أن أكثرهم لا يزال على وفاق مع شياطين الشعر ، يملوهم بأحلى القصائد وأجل الأفيان ، فتتبدد أصواتهم في جنبات الوداد ، فتضطرب ثم ريات الشعر وعرائس الحيل ، وتترك عمود الشعر التقليدي الذي يزداد قوة في الأساس ، وتضوح في البيان .

ونعود إلى قضية الريادة في الشعر الجبر ، لنؤكد ما قلناه من استحالة ظهور حركة شعرية جديدة ، لأن شاعر دما لها ، فالتساؤل وراء دعوتها بقية الشعراء ، ما لم يكن الطقس الشعري ملائماً لظهور هذه الحركة ، وتأسيساً على ذلك فلربما لا تنصرو أن قصيدة لنازك

وعلى ذلك فإن ما ذهب إليه الناقد الكبير الدكتور لويس عوض ، من نسبة الزعامة المطلقة إلى صلاح عبد الصبور ، والقول بأنه قد بلغ غاية من الإبداع الفني ، في ديوانه الثالث أسلام القمارس القديم ، حتى أوشك أن يبلغ به غاية الكمال ، ثم مبايعته بعد هذا كله بإمارة الشعر ، إنما هي دعوة ضمنية لا بد لها من برهان يقوم على دراسة متفصلة لتطور الشاعر الفني ، ودراسة مقارنة بين شعره وشعر غيره من أصحاب هذا الاتجاه .

وتصبح المقارنة كما يقول الدكتور عبد القادر القط أشد ضرورة ، إذا ادعى الناقد أن ذلك الشاعر قد تفوق على الشعراء جميعاً في هذا المجال حتى أوشك أن يصبح زعيمهم . وإن كان ذلك لا يتناقض على تأثر كوكبة شعراء الجيل الثاني ، بذلك الشاعر الكبير ، وما قلناه

له ل بلورة شخصية هذه المدرسة ، باعتباره الأكثر موهبة ، والأعرض ثقلاً ، والأكثر على فتح آفاق جديدة أمام اتجاه الشعر الجديد . في الألفاظ والمفردات ، في الرموز والدلالات ، في الصور والتشبيكات ، في الاستعارات والتشبيهات ، في المضامين والمضام ، في الموسيقى والإيقاع ، في استخدام الأسطورة والمأثور الشعبي ، وفي ترديد ثقافة العصر دونما انزغال من معطيات التراث .

على أن هذا كله لا يجعل صلاح عبد الصبور الرائد لهذا الاتجاه الشعري الجديد ، لأن الريادة المطلقة لأي شاعر في هذا العصر ، فضلاً عن شعر العروض الجديد ، دعوى ضمنية لا يمكن أن يهضم بها شاعر واحد ، على أنها الدعوى التي لا بد وأن تسبقها إرهابات يقوم بها أكثر من شاعر .

الملائكة ، وأخرى ليلو شاكر السياب ، هما دمتان فجرتا حركة الشعر الحر في أرجاء الوطن العربي ، ما لم تكن نفوس الشعراء الآخرين مهابة لاستقبال هذه الحركة ، والتجاوب معها ، وإمدادها بأساليب النمو والنهية .

وليس أدل على ذلك من أن الخاصية الأولى التي تتميز بها الشعر الحر فيها يتعلق بالشكل الفني ، وهي خاصية بناء القصيدة عروضياً على استخدام الضميمة الواحدة ، وحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الإيقاع النفس الذي تشكله طبيعة التجربة ، والذي يتردد في روح الشاعر عند استغراقه في عملية الإبداع الفني .

هذه الخاصية كما يقول الشاعر حسن توفيق ، لها مقدمات تتضح في عدول كثير من شعراء الديوان والمنهج وإبولو عن الوزن الشعري بصورته العادية المألوفة ، واللجوء إلى تنوع النغم عن طريق توزيعه في تشكيلات جديدة ، وبعضها يقرب من الموشحات الأندلسية ، وبعضها الآخر من تشكيلات الشعر الحر .

من ذلك مثلاً قصيدة إبراهيم المازني الشهيرة « وعهد » وهو من أصعدة مدرسة الديوان ، وقصيدة رشيد أيوب « ذكرى لبنان » وهو من شعراء المنهج ، وقصيدة أحمد زكي « لو كان » وهو رأس جماعة أبولو .

ولذا كانت الخاصية الثانية التي تتميز بها الشعر الحر ، فيها يتعلق بالشكل الفني هي طريقتا المتحررة في استخدام القافية ، بحيث تستخدم القافية بأكثر من صورة واحدة ، كان يلجأ الشاعر إلى استخدام نظام القافية المتزاوجة ، أو نظام القافية التوالية ، أو التناوب بين نظام القافيتين ، فهناك من شعراء المدرسة الكلاسيكية من هجروا نظام القافية الواحدة ، وغرروا وأصحبوها المثلثة ، من أمثال عبد الرحمن شكري وعبد أبو حديد ، وصل أحد باكثير ، من محاولوا الشعر الموشح .

أما ما ياقل عن ريادة الشاعر عبد الرحمن الشراوي ، حركة الشعر الحر ، بفضل صدور قصيدته الشهيرة « من أب مصري إلى الرئيس ترومان » في وقت باكثير ، وهي القصيدة التي أحدثت دويها هائلاً على مستوى النقد والجماهير ، فهي ليست الرائدة الحقيقية ، التي تجعل من الشراوي ، شاعر لمدرسة العروض الجديد ، قصيدة واحدة لا تكفي ، خاصة وأن الشاعر لم يكرس حياته لهذا الانحياز الجديد في الشعر .

وما ياقل عن عبد الرحمن الشراوي يقال مثله عن لؤيس عوض في جدوائه الأوجس « بلوتوند » وهو الديوان السلي لا يمكن الاستناد إليه في إقامة عمود العروض الجديد ،

ليس هذا الظلام هو الليل يا إخوتي إنه دولة تتخطى الحدود إنه دولة من دخان حقوق كل هذا الكلام = اليهود

والممازسة . وهذا ما عبرت عنه بقولها في هذا الكتاب : « وإلى اعتقده أن الشعر العربي ، يقف اليوم على حافة تطور جارف حاصف لن يقف في الأساليب القديمة شيئاً ، فالأوزان والقوافي ، والأساليب والمذاهب ستترعرع قوامها جميعاً ، والألفاظ ستسبح حتى تشمل ألقافاً جديدة واسعة من قوة التعبير » .

وهذا مثناه أن بداية حركة الشعر الحر ، كانت في سنة ١٩٤٧م حيث الزمان ، وأنها من حيث المكان ، بدأت في العراق ، ومن العراق ، بل من بغداد نفسها ، وأنها زحفت بعد ذلك واتسدت حتى غمرت الوطن العربي كله .

هذه إذن هي خريطة مدرسة العروض الجديد ، التي كان لا بد لنا من رسمها وإمادتها منسجماً من جديد ، حتى نستطيع أن نتعرف على مكان الشاعر عبد إبراهيم أبو سنة من هذه المدرسة ، ومكانته فيها ، خاصة بعد أن أصدر مجموعة أعماله الشعرية الكاملة التي تجتري على ستة دواوين شعرية ، وهي دواوين تشهد على تواصل عطاء الشاعر لا على تراكم هذا العطاء ، وهو التواصل الكيفي الذي يصعد بالشاعر نحو ذرى جديدة ، وليس التراكم الكمي الذي يوقفه في بقعة التزديد والمحاكاة . وهو وإن كان يمتد إلى جيل بأكمله من شعراء العربية في مصر وفي الوطن العربي ، إلا أنه استطاع بموهبته وثقافته أن يكون علياً بين فرسان هذا الجيل ، وأن يكون له أيضاً علته الخاصة ، التي تتميز عن بقية العوالم الأخرى . فهو علم وعالم ، في وقت معاً ، علم في جيله ، وعالم في شعوره

كما أن الشاعر وحيد الديوان لا يمكن أن تنسب إليه حركة شعرية كاملة .

ولكن هل معنى هذا أننا لا نستطيع أن نحدد البداية التاريخية لحركة الشعر الجديد ، أو ضرورة التي كانت منها نقطة الانطلاق ؟

في تقديري أن عام ١٩٤٧ هو التاريخ الحقيقي ليلاد هذه الحركة ، وهو التاريخ الذي صفر فيه ديوان . عاشقة الليل « للشاعرة العراقية نازك الملائكة ، وصحيح أن قصائد هذا الديوان تتراوحت بين الشكل الفني للموشحات الأندلسية ، والشكل الفني لشعر المقطوعات ، وصحيح أيضاً أن قصائد هذا الديوان مجمعة تدور في فلك الرومانسية العاطفية ، حيث تصورت الشاعرة أنها أكثر رقة وحساسيتين البشر أجمعين ، ولكن الصحيح بعد هذا ذلك أن هذا الديوان كان إرهاباً بليغاً على الشأن وخطاباً ورماد ، الذي ضمنت قصيدتها الشهيرة « اللوكيرا » وكانت أول قصيدة من الشعر الحر .

وسواء أكانت قصيدة الشاعر العراقي بدر شاكر السياب « هل كان حياً ؟ » التي ضمنتها ديوانه « أزهار ذابلة » هي أول قصيدة من الشعر الحر ، أو لم تكن ، على اعتبار أنها صدرت في نهاية عام ١٩٤٦ بينما صدرت قصيدة نازك الملائكة في مطلع عام ١٩٤٧ ، فقد صدرت قصيدة الشاعرة عن وهي كامل بمعنى التجديد ، وعن فلسفة واضحة لحركة الشعر الجديد ، فلم نجد مجرد قصيدة وكفى ، ولكن كانت تطبيقاً لتطريقتكاملة في فن الشعر ، بتدليل كتابها التقدي الشهير « قضايا الشعر المعاصر » الذي كان بمثابة المنهج وتطبيقه ، أو الفلسفة

مقال من كتاب ضد التفسير ؛ وهو أشهر
كتب سوزان سوتاج
"Against Inter Interpretation" by
Susan Sotag
New York. First Edition

تتروفاً مباشراً على رجل غنى خبير بالحياة
يعشق امرأة يقتنها ، أو على طبيب .. أو على
محدث نمرة أو سيدة متفانعة ، وكل هذه
الشخصيات تأخذ مكانها بين عدد كبير من
الأطام المبتعة تعمر متحفه الخيال .

ولكن هل تختلف روايات « ساروت » كثيراً
عن هؤلاء السابقين المحدثين كما تعتقد ؟ . إنها
لا ترفض السيكلوجيا ككل الرفض ، بل إن
ما تزوده هو السيكلوجيا على وجه التحديد
ولكن دون أن إمكان تحويلها تحولاً عكسياً إلى
شخصيات أو إلى حبكة . تلف ساروت ضد
التشريح السيكلوجي لأنه يفترض أن هناك
« جسماً » يقع عليه التشريح ، فهي تعارض في
أن تكون السيكلوجيا وسيلة جديدة هدف
قديم ، وهي كذلك ضد السيكلوجيا
« الموقفة » ، فاستخدام السجهر
(الميكرويكسكوب) السيكلوجي ينبغي ألا يكون
منقطعاً ، ويهدف إلى إعادة صياغة الرواية على
نحو ساروت ، فلا قصة هناك بل لا داعي
لنصف أقطار القارئ ، بأحداث غليظة مثل
جرمة قتل أو حب عظيم . وكلما كان الحدث
شديد الصالة والدة ولا أي إثارة كان أفضل .

وربما لا مطرقة « مثلاً تتألف من اجترارات
شاب بلا اسم عن قربة له وزوجها ، وتذكر
الاجترارات حول أسئلة على قرار لماذا يؤى
ظروف يشعر بالراحة معها ، متى ولماذا يشعر
بفضوه لها ، وفرة الأشياء التي تحبها .

وشخصياتها لا تقوم بالأفعال ، بل تتجسّد
وتتبرش وتختلج وترتجف وترتشم تحت تأثير
مذاق الحياة اليومية بموضوع رواياتها هو أنواع
من التحسن والتهميد المنهج نحو فعل ، وأن
تجد فيها ما يشبه التحليل ، فلا مكان لمؤلف
يقوم بالتفسير ، وهي تكتب بضمير المتكلم حتى
حيناً تحيى « ساروب » الاستفراق الداهل بضمير
الغائب .

المونولوج والديالوج

وهي تتشعب رواية مكتوبة كلها في صيغة
المونولوج للنص ، ففي رأينا يكون الديالوج
(الحوار) بين الشخصيات امتداداً وظرفياً
للمونولوج ، فالكلام الواقي استمرار للكلام
الصامت . وتسمى ذلك عمادة نمجية (قارئ)
رواية الكسار القلب بقلم عبده جبير فالمونولوج
يتوقف عند بداية تموله إلى حوار ... أ .
ف) . إن المؤلف هنا مثل الكاتب المسرحي
لا تتدخل ولا تفسر ، ولكن هذا الديالوج

تاتلى ساروت والرواية الجديدة

سوزان سوتاج
مرض وتعلين ابراهيم فتحي

أو الضخم تقدم لهم مثل تقدم جيش في غابة ،
يسحر مباشر لا تستطيع الكلمات أبداً ، وفي
إعجاز حكم .

وتلعب نزعة الحدادة عموماً إلى أن التحليل
السيكلوجي العتيق في الرواية أسى باليا يعتقد
المبرر بل وينتج انهماكاً خاطئاً . وتزاد روايات
جويس ولرجينيا وولف وبيروست من حيث
السيكلوجية طيقة عميقة سفل من الأفكار
والشاعر المخفية وراء الفعل ، إلى تصويرها
عمل الاهتمام بالشخصية والحبكة ، وكل
ما استخلصه جويس مثلاً من هذه الأهماق هو
تدقق غير منقطع من الكلمات . كما أن عمليات
التشريح النفس الدقيقة عند بيروست تميد
تشكيل تفصيلاتها في شخصيات واقعية تعرف
فيها القارئ المتمرس .

تبدأ دهوى ساروت بأن الواقع ليس بهذا
المنى الواحد المشترك وبأن الحياة لا تشبه الحياة
إلى تلك الدرجة الكبيرة ، لذلك فإن التصرف
المباشر الدائم المريح الذي يتسم بالطابع الخميم
للجو العائلي يجب أن يحيط به الشبهات وأن
تطرده للتساؤل . ويمكن عبقرية صهرنا في
الشك والريبة ...

وتزعم ساروت أن أداة الرواية وهكونها على
تأثير منظر ، وبمركز الشخصيات حول قطع
الأثاث لا مبرر له ، فمن يتم بأثاث حجره فلان
وإشماله لسجارة أو ارتدائه حلة رمادية أو يتزع
غطاء الآلة الكاتبة ؟ .

إن السبيا قادرة على تمسيد الفعل الجسدي
(الفيزيقي) الخالص الماير الضليل المستوي ،

سوزان سوتاج كاتبة وثالدة معاصرة في
الولايات المتحدة ، من أهم كتبتها ضد التفسير
وهو متعدد الموضوعات ، تناقش فيه نظرية
الوعي الفني والأسلوب والخاسية وتقدم الفكر
البيروست وقد عرفت المثقفين الأمريكيين
بالانتماءات الأوروبية الحديثة ومن أشهر دراساتها
عقال الأدب الشعبي وعالم الصورة وأدب الخيال
العلمي .

المونولوج يختلف عن نظيره المسرحي في أنه ليس مقطعاً إلى أجزاء وليس منسوباً إلى شخصيات منفصلة واضحة الانفصال فالديالوج في نظرية ساروت - يجب أن يكون خالياً من « قال » و « قالت » ، وأن يكون حاسماً بالحرركات والتسوجات ، وأن يكون متشعباً بالحرركات الداخلية الدقيقة التي تدفعه إلى الأمام وتوسع من نطاقه . ومعنى ذلك وجوب التكرار للاستيعاب الذهني ، والاعتماد في الانطلاق على الانغمار والانغماس .

فالقارئ عندها يجب أن يجلب للفنوس في تيار من تيارات الأضواء ، تحت الأرض طبقات متعددة ، وهو تيار متعدد الامتدادات الدرامية التي لم يتسع وقت بروتس لرؤيتها إلى أن أمالي الجبر ، فلم يلاحظ إلا الخطوط الخارجية التي لا تتحرك .

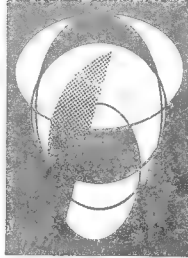
وعرضي برنامجها ليؤكد أن الرواية يجب أن تسجل الملازمة المباشرة الحسية الحاصلة بين الأشخاص والأشياء من ناحية و ذات الروائي من ناحية أخرى ، إذن لا بد من الامتناع عن خلق « المشابهة » ، فهذا دور السينما وحدها ، ولا بد للرواية من ملاحظة عناصر علم التجدد والاحتياط ونفاه السر ، وهي العناصر التي تحيط بالعالَم الفرد ، إنها تدعو إلى احترام الشاعر والاساسات في تفكيرها وتشعبها .

نقد سونتاج لساروت

وكل ما سبق هو عرض الناقدة الأمريكية لبرنامج ساروت الروائي . وهي تقضي على نقد ذلك البرنامج مبتدئة بالتساؤل من مبررات اختيار الطريقة الميكروسكوبية في تصوير الحلقات طريقة وحيدة ترفض على اساسها كل سرد قصصي وكل حوار ؟ ولو سلمنا جدلاً بأن الشخصيات ليست إلا عيظاً خارجياً أو إطراراً لاتقاء مد وجزر وتيارات وديارات ، فهل تكفي القيمة المماثلة للفنوس والانغمار لكي يتحجر مثل ساروت - كل خرافات البحار باعتبارها نظرة من أعلى علين ؟ .

ولا ترى سوزان سونتاج عيباً في القول بأن الإنسان خلقو يعيش على السطح أيضاً أو أنه قد « صمم » (باليد للمجهول) لكي يعيش على السطح ، ولن يجيأ في أحضان المياه أو التمس إلا والمخاطر تهدده .

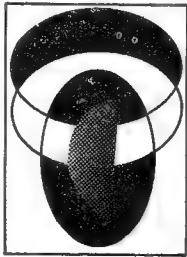
وتقول الناقدة من الخطأ احتضار جهد الروائيين السابقين واللاحقين في تحويل أصمات التجربة هويجياتا وسويوليتا إلى مادة ذات قوام ، بل يجب الاحتفاء بحوارات اكتشاف خطوط خارجية وجسم محسوس للململ . وإذا سلمنا بأن الطريقة الفنية للقيام بذلك مضجرة مكررة فهل معنى ذلك ألا طريقة للقيام بذلك على الإطلاق ؟



الواقع عند الكاتبتين

وتعود سونتاج لعرض مذهب ساروت . انها تدعو الكاتب أن يرفض تسليمة معاصرة أو اصلاحيهم أو تعليمهم أو يجارب لتحريضهم وتدعوه أن يقف عند عرض « الواقع » دون تشذيب أو وصل أو ارفصاف أو تظلم على التناقضات ، وأن يعرضه كما يراه « ويعارض » و « حدة بصر » . وما هو تعريف ساروت للواقع ؟ أو الحياة ؟ الواقع عندها هو ما تخلص من الأفكار المسبقة والصور الجاهزة التي تغلفه . فالواقع عندها مضاف للواقع السطحي الذي يستطيع كل فرد رؤيته بسهولة ، واستعماله بسهولة . ولكي يكون الكاتب عمل صلة وبالواقع ، يجب أن يصل إلى شيء ما كان مجهولاً حتى ذلك الوقت ويبدو له أنه أول من رآه .

هنا لا نواجه واقعاً واحداً ، بل الواقع في صيغة الجمع مفصفاً متعلداً مفتتاً إلى شلوات ، وشذبت كل كاتب إلى الضوء شذرة هي شذرتة الخاصة به وحده . وتتسالم الناقدة ما معنى ذلك بعد أن تمت إضافة أجزاء كبيرة



جداً من الواقع وتم تصنيف كل الحيتان واسماك القرش ؟ ألا ينبغي للكاتب إلا السعي وراء أنواع جديدة من الكائنات الدقيقة الصغيرة (البلاتكتون) ، وعند ساروت يتحول الكاتب إلى صانع كائنات شديدة الصلابة والتفاهة ، ويحيى إلى الساحة الأدبية حاملاً قارورة تحوى « عينات » دقيقة جداً من الكائنات التي لم يصنفها أحد بعد ، هل منزعج باسم العلج ؟ (الكاتب باعتباره علماً بيولوجياً متخصصاً في كائنات أصمات البحار) أو باعتباره غواصاً في تلك الأصمات .

وترى سونتاج أن ساروت على الرغم من كل الزعم تقدم خيالاً بالياً أجهدهته كثرة الاستعمال ، خيار الذاتية ضد الموضوعية ، الأصيل المبتكر الذي لم تره عين ضد ما سبق اعدها أو التصور على أي نحو ، وتتساءل لماذا لا يقدم الروائي تخيلاً وإعادة ترتيب أوزاوية مغايرة لرؤية ما رآه الجميع ؟ .

إن الواقع عند ساروت واقع فارغ ينشأ في الاعتصام بدلاً من السطح . لذلك ترفض ساروت اللغة الجمالية وتزعم أن جمال الكتابة يمثل جمال حركات اللاعب الرياضي ، فهي حركة قيد كيفيت أفضل كيف عمل أداء وظيفتها ، وظيفية الكاتب عندها تسجيل تصور فريد « الواقع » مجهول . وترفض ان يكون الجمال أسلوباً زخرفياً أو زينة طائفة ، وتريد تصوير الرواية من كسل غرض اجتماعي أو أخلاقي .

وتخطى سوزان سونتاج حينها تأخذ على ساروت أنها ألحمت كلمة « الواقع » ، وتزعم سونتاج أن « الواقع » لا يحتاجه أحد الآن فقد أدى كل علماته في تاريخ النقد ، وتخطى كذلك حينها ترفض أن يكون للأدب دور في الكشف عن « الحقيقة » ، والحقيقة هنا ليست المعارف الجزئية المجردة المنضبطة بحسب كما تزعم .

والواقع في الفن لا تشير . . إليه سبابه باعتباره شيئاً بالياً ، بل ينظر ككرة تقاطع الحركة الانسانية وبداها وانجهاها التي تزاد رجابة ، ومعنى الشروع الانساني ، وكل ذلك غلب بطبيعة الحال عن تصور ساروت « للواقع » ، فهي تنمقر الواقع إلى ذرات من اللدركات الذاتية ، وتجزيه الفصل إلى « اتصالات » (هذا اسم أحد كتبها) بلا أي فاعلية ، وتحول الاكتشاف إلى تفصيل رمي غداً ، وتحولات عابثة ، وليس ذلك تقييماً لأعمالها الفنية بل لبرنامجها للململ .

ولم يكن ذلك مبرراً كافياً لاعتبار « الواقع » حذاه قديماً . . فالواقع الانساني (المصير) الانساق والطاقات الانسانية) هو الململ الحسب للاكتشاف الفني وهو الململ الذي يتجه الفن نحو إعادة صياغته وتشكيله .

سورة البحر

حَبِيل قاسم

- ١ -

في الأعراس الضاربة ساعدهم
قبحاً مشدوداً
سائر شهباً
في فوضى الخارطة الممتدة
وقصائد
- مهلك ، من اين مستعجب ؟

- ٢ -

في الوجه أحار : البرق يحل / حلوبة طفل ينضل
أحار
أفئ ينكحوب أسقرته في الجبهه / أطيار مفعمة تصعد
شيطان هو دومات خضرة في عين
وشدا نجم هذا أم إشراقة فجر في لم ا
غابات من كب أفض إذ تشعلها
ريح في الشعر المسدل
صدف ، طحلب يحي ، حلل من فيروز تجمها
خضرة ثوب
وعنايد عطايا تتلسم / في الكرم المغفل !

- ٣ -

يزغ صبار ، أو تند الرحلة
ذقت ! فلا تكتم
أشد هدي الأوتار
وهذا المعطر المطوى أنش
مهلك ! هل يسم العالم أشرار
من هذا البحر المتراكم
(قل لو كان البحر مداداً)
أما البحر فلا ينض
لكن القافية تستعجب
(قل لو كان البحر مداداً)
أما القنديل الوهاج فلا يلدوي
لكن الأوتار من الموج ستمزق
(قل لو كان البحر مداداً)
كلا !
الشعر هذا البحر سمي ت قد قم

- ٤ -

فاطمة ؟
وطن يفتح للإنسانية صدرأ وسواعد ؟
لا متنا ؟
من يسلك يوماً برقاً بالإصبع !
(إيت)
في طيم وساء تأتلك الأيماء
وتليها : تتمتع
هل في صحراء الخارطة الممتدة
يوماً بالمطر سيتزل ؟

- ٥ -

وطن !
لا متنا !
خاتمة للفرق الأخضر !
آه
لو للماشق أن يعلم
ما تحفى قدامة تالك
ما غافر في ملكة الأحماق

(ليست حياة الروح أن تشيع
بوجهك من الفساد والموت ، بل
أن تحرق فيها ...)

هيجل فوق العرش

د. عبد الغفار مكاوي

الصفين . كالحة عابسة الأوجه — تهمس ،
تطرق بالرأس ، تكاد تشير إلى ، أتمعن فيها
عن قرب — حراس أم زوار ، أصحاب
مظالم أم حجاب ؟ والشجرة . هذا الجلع
الراسخ والأغصان الخضراء . أنظلل هذا
العرش ؟ من أين تجيء الحضرة في هذا
الفقر ؟ ومشاعل في كل مكان . توشك أن
تطفئها أنفاس الليل الجاثم مثل جبال
الأحزون . هل أصرخ ، أسقط فوق
الأرض ، أنادي الملك الجالس فوق العرش
وأسأل : ما هو دورى في هذا الخفيل
أو القداس للمؤمن ؟ أجرى وأثور وأضرب
وأسي في الجدران وأبكي كالمجنون يأتي
الصوت المذنوق الشامخ كنفي القدر
الصارخ . يجرف روعي كالقشة في التيار
الجارف : فتن عن مجتمعتك بين
الأشلاء ! فهناك مكانك بين المرن الأحياء !
جاءهم وأشلاء — حقاً — حقاً — أفتح
عيني — أنظر كالمسوس — كومة أشلاء تحت
العرش — وهجاءم ثقبت أهيئها تتألمني
بعيون الصمت — تدعوني وتعاتني بلسان
الموت — أصرخ في غضب يشعل المقت :
ما هذا ؟ عرش فوق الأشلاء ؟ مادية
وحوش وبرايرة تلتهم لحوم الغرياء ؟

— بل رب أفريقي بلع الأبناء — غضب
الرب الحلي الفرد على نفسه ، قاتلهم الفرد
ليصبح ذاته ، ويحلم في ثوب السروح
الظلم . .

— صور سوداء خفية ، لإله يأكل
نفسه ، كالتيت نفث الأكثان وغادر
رسمه .

— كي يخرج في ثوب انقى ، يتألق بالنور
الأل .
— لا أنهم يملولاي .

— عجيباً ! مع أنك عشت طويلاً مع
أفكارى ، وسهرت ليلال تبث عن
أسرارى — أسريها ينسى الزائر دارى ؟
غداي ولدى مفتاح السر : حتم وقضاء أن
تكتمل الدورة ، كي تسمر فوق الأطلال
الحفرة ، ملكة الله الحرة — وبالوادي تلك هي
الأسطوري — رست أسجلها في نوبة غضب
السر — ليلة كنت وحيداً في « بيتا » .
ثم عكفت عليها وصبت رؤاها للرة في أطر
التجربة .

أطرت حزينا — كشفت عن حيرة
نفسى — حيرة وجهي ويدي الساهمتين —
كصغورين وحيدتين أصغما العش — قال
الملك الجالس فوق العرش :

الخشبية الداكنة ، تحجر عيناى على
المشهد : عرش ضخم ، يجلس عليه شيخ
عجوز ، يظف بصري بريق يسقط في
العينين ويغرق السواد والظلال والأطراف
للتراصة حل جاني القاعة كشواظ الجمر
المشاجع وسط دخان وتراب . تشد القرة
المجهولة للالتقارب منه ، يجلبنى توفد
العينين ويبيض الوجه الذى يلمع كالعاج
الناصع كلما اقتربت منه ، تصرفني العنان
ويشغلي الوجهه عن الالتفات ورأى
أوحى ، ويفلجني الصوت الخارج من
قلب العرش ، صوت في لسان العيتين
الواستين الباردتين : صل وصب اللعنة !
قدم كشف حسابك !

رى ! أهرق هذا الوجه . . لم أره روى
العين ، لكن أذكر أنى شامتته ، أغرت
عيني في عينيه ، غتت برقيها وبرودها
الثلجي ، ونهلت من الوجه الواقع من
نفسه ، الواقع مثل وجهه الأرياب على قمم
الأوليب ، رن الصوت الخارج منه كالقادر
الساحق ، يبيط من برج شاهق من ادخلنى
هذا القصر ؟ من كان رفيقي ودليلي ، من
هذا الملك الجالس فوق العرش ؟ أهو
الشیطان أم القيصم ؟ والأشباح الواقعة على

قصر مهجور . يبدو كالتسر الحرم الجاثم
فوق السفح ، يحضر وحيداً من لم الجرح .
تحملى قدامى إلى هير صغار جرداء ،
تحت سيقاهمها السحب السوداء .
جفافا قطمان وجهوش فذاب ، سفن
غرقى يرب منها البعارة والقيمران ويكوى
الربان ، خيل جامعة تسقط في الميدان ،
أقنعة الأبطال المزهزين ، دروع تسقط في
الطين ، وملائكة تنفخ في الأبواق ، كلاب
تنبح في الأفاق ، ومواكب أتس وشياطين ،
ترقص تركع تسجد للثنين . أدخل من
باب القصر كأى ادخل في قبر ، يغتف
صوت يأت من فوقى ، من تحق أو ينبث
من المصدر : هذا قصر العقل المطلق .
حقق في عين الموت وحلق . فحياتك أن
تلقى الخطر المذوق ، تتحدها فتجوز من
قبضته أو تفرق . أدلف من البوابة الحديدية
المسددة ، يخطط وقص قسنى القتل
بأنات المقام التي أدمس جلبها ، بالوطية
وطعم الملح ورائحة العفن وسواد الظلال
الملقطة كالمطاف السوداء ، في الأركان —
لا أكاد أدنو من الميتة حتى تنفتح أمامى
القاعة الرهيبة ، في آخرها ، فوق الدريجات

هل تذكر يا ولدي العصالق
« غرونوس » ؟ لما ابتلع بنيه فلم يفلت منه
غير « زيوس » ؟

— ويعود زيوس فيثار منه ويغيره أن يتبنا
أولاده ؟

— لكن الرب الذي أحنيه لا يثور على
أولاده مثلي يثور على نفسه ، هل خروجه
الشفق عن ذاته ، هل الطبيعة التي خلقها
فازدهرت بألوانها وأشكالها . لقد انتشر
وتبدد في هذا « الآخر » ، ابتعد عن نقطة
المركز ، أحس أنه أراق جوهره الخالص في
السلالة بنسبة السنى لا تحسرف راحة
ولا استقراراً . عندئذ يتولا غضب الجهار
وعلكه السخط فيدبر ما شادته يده ، يتلجج
الصور والألوان والأشكال ويوزن أعضائه
بينه ، ويسحق العظم ويهرس اللحم حتى
يسيل ، وفي السمر الذي يثل ويغور تظهر
نفسه ، تترك ورامها كل الشوائب ، ترتفع
نقبة متلاثلة في الثور الباهر ، فلقد عاد الرب
لسذاته ..

— صورة رب جبار مظلم . العدم يزيق
نفسه ؟ أليكون القدم بئس ، وصير الموت هو
البعث ؟ أشار إليه أن أسكت . كف يضاء
كقطعة تلجج . تلقى طيفاً أسود . أشبه
بالمروحة السوداء :

— هذا شيء لا منسوخ عنه ، غير الجدل
الجهار ، صراع الذات مع الآخر — اختر
الطيطان الساقط بجماله ، فضحدى الله ،
فثارت ثورته وابتدع ! لكن الطبيعة المتبلدة
ترتفع في ثوب مثالي ، فقد ماتت حياتها
لثبوت روحها ، وهي في ثوبها النقي الجديد
قد اقتصرت على الشر وصمدت لوجه الألم
وحريقه المشتعل في أعضائها . أحس في
خوف ، كلمسان تسقط فوق الأرض
وترجف ، فطارت دماء تجرى من جرح
ينزف . وثبتت الكف البيضاء الجاففة
كمروحة سوداء :

— أحسبك تقول كما قال الناس :
الجورب حين يرتع خير منه حين يمزق ! أما
السوى فليس كذلك — ما من وحى حتى
إلا وهو غرق ، بين الأضداد يهيش ويثرق
ويومض كوميض البرق . تلك حياة
الطلق . غير صراع أبدي ، جدل التاريخ
المثقل بالأمسة ، معركة الظلمة والندور ،
الموت مع الميلاد — حياة وموت ، فعل ورد
فعل ، جذب ودفع ، تحليل وتآليف ،
ملاك وفلاحون ، مستمعون ومستمعون
نواة موجبة وكهارب سالبة ، ركود « الين »
ودفع « اليانج » ، تطور الروح التي تبث



الحياة في الطبيعة والإنسان .. تلك هي
التجربة الأولى ، نبث من نبر الجسد
الجبار كالجيش الزاحف ، هل صفاته
نبث كل التصورات والمفاهيم ، اتسعت
صورها وامتدت غصونها في الظاهريات
والتاريخ والدولة والدين والفن ...

— في المسطق أيضا .. كم عذبني
المنطق ؟

— ألم أقل في مقدمته : يمكن القول بأن
بضمون الكتاب تصوير لله في جوهره



الابدي ، قبل الطبيعة أو أي روح متناه ؟
— هذا هو ما قلت . في البدء كان الرب
الطلق المباشر ، ثم غضب على ذاته التي
ضاعت في الآخر ، فسحقت قوة السلب
الرهبة وجوده المباشر أو علمه الخالص ،
فعاد إلى ذاته في وحدة أخرى وأغنى — وحدة
تتمزق فوحدة جديدة !

— الآن فهمت . البذرة تنبتهها النبتة
فالثمرة . الطفل يبرئ ويسعد ، وأنشاب
يتابع خطواته ، وأخيراً يأتي الشيخ على
عكاز يتأوه . طاحونة هذا العالم لا تتوقف
أو تنكص ، والخطوات ثلاث لا تختل
ولا تنقص ، ألصت ياولدي لرئين الخطوة
فوق السطح وفي عمق الإيقاع غايات العالم
ترقص أو تختصر على الإيقاع ، تضربه كف
الجلد فينبذ في الاسماع . هذا ياولدي هو
سر العالم ، سر حياتك ، موتك ، كل
الأوجاع !

يسكت صوت العرش ، يدبر صاحبه
رأسه الضخم ويربجه على يده . تنوء العيان
الزرقاوان في الفراغ ، القوة والجبروت تشع
عليه ويرجع اليأس البارد تمصص منه . تنفذ
في ثوب الجسام ثم تشن وتشكو كأنين
الناس — ألتفت حولي ترتعش الشجرة ،
توشك أن تنكس مني ، ترتعش النار من
المشاعل ويشاطف ومضاتها كحبات الندى
المتلحقة فوق الجوهرة على الصفيين . هذي
أقنعة أم أوجه أبطال منسيين ؟ أقنعة منهم ،
تأمل حتى قسمت الوجه وتجهيزات الجبهة
وأعقيد الزمن ونقش القسور
المسطور — أعرف بعض ملامحها ، أتذكر أن
صفت ليالي أناملها ، ألعنها ، أستوحها ،
أضرب حظي معها ، أسترحمها إن تقصر
عجزتي وقصوري — أعرف وجه أرسطو ،
أفلاطون وهيراقليط ، وجه الكندي
والفارابي والخلاج ، ونفاجني عينا فيكارت
الواستات السوداوان ، وأجلوه الضامر —
وجه الفار المندور — تلمع فيه العيان
الزرقاوان ، عينا كاطط الطيطان الثلاثين .
أذكر زينون وأرساله أين سلحفائك
والسهم ، أين اتخيل ليشهد بعد زوال
الحلم ، أن المجد خداع والشهرة وهم —
هل بقي غير الصمت الخالد يا أرباب
الحكمة والفهم ؟ ها أنا أنامكم ، أمثل بين
يديكم مدحوراً إليكم وأصم ، هل أنتم
أنتم أم أنذنت وضيعتي الوهم — ولأن ندع
الحكم ؟ ترتعش الشجرة ، توشك أن تمسح
رأسها بأناملها الخضراء — أناملها ، تنحسر
الخضرة ، تتدل منها الأغصان الصفراء —



أبدأ في عد الأوراق فالحل وجهها وضاه ،
تسألني فيه الطيبة انجذب إليه ، تفرج
الشفقان وينسكب الصوت شعاع ضياء :
دع يا ولدي الأوراق - بعد قليل تنظر فيها
وتقلها بالكثير وبالاحقاد ، كم أشفقت
عليك وأنت صغير عاق ، والألم تحركني
نفس اللهفة والأشفاق - تمتد يداي إليها ،
أدومها ، يتنفض بقصص الصدخيع وجل
خفاق - أهض : أنت ؟ أية ربح طيبة
جاءت بك ؟ من أرشدك لهذا القصر
المهجور ! ينسكب الصوت بسمعي : من
أرشدني ؟ من يجعل طيف الأم يزور ، طفلا
شابت منه الرأس وما زال يدور ، في بحر
الكون الواسع إشراق الحلم المكسور ،
يتصارع مع موج البحر فيزيد ويغور ، ثم
يدوب لحسن الشط الداني كالصفير
المقزور . من أرشدني للقصر المهجور ؟ من
يجعل طيف الأم يزورك كالصباح
للمحور ، يتبع خطوطك في جوف المسد
المسحور ، جوف التنور ، يرمي سهرك بين
الكتب الموحشة كأفواه قبور - يربا ولدي
واترك هلى الأوراق الآن ، ويغزني أن
تغليك الأحزان ، بعد قليل سأراك فسر
بأمان ، وستأخذ زائدك مني وهو كما عودت
كثير ، نور من هني ومن حبة قلبي نور .

توارى الوجه كما توارى المرجة . لمست
كتفي بد رعته ، التفت لأرى رجلا يقف
بجانبني ، إلى الوراء قليلا ، يهذي من
ذراعي ويشير بعينه ويديه إلى باب في وسط
القاعة في الناحية اليسرى - لم يهذي الباب
كما جذبتني رائحة زهرة تميق من دفء
اللحم . لمحت على فراعه الأيسر صينية
فضية موشاة بالذهب والفضة والعيون
وأوراق النبات . هبت منها الرائحة العطرة
فأفقت كل خلاياي ، انفتحت كالأفول
الجائعة بلا استئذان . صحت بأصلي
صوت : ما أطيبك وما أذكاك ! كيف عرفت
بأنى جماع ، وضع السبابة فوق الشفتين
وقال : حذار ! صاحب هذا العرش
وسلته غرقى في الألكار - فاطمة هذا
الحظائر كي لا تنزعج الروح وهيا أبعني
للدار ، فالحظائر قريب منك - صحت
بغضب : ماذا تعني ، أية خطر أو أخطار ؟
جلس ذراعي ، همس يائني : أنظر !
قلت : لا شيء هنالك ، أنت تخرف . عاد
إلى المجلس : هناك ! هناك ! أنظر عينه
الحاريتين كجمر النار ؟ يهزف بحرك
أنت - حذار ! - صحت به : من هذا ؟
لا لا شيء .. لمست ألا حظ غير ظلال

قال النادل وهو يصحبنى إلى الباب :
لكنك ستعود إليه - بعد تمام الدورة ستعود
إليه - سألت : أعود إليه ؟ من أين ؟ أين
أنا الآن ؟ قال في غموض : حتم أن تكتمل
الدورة - أو لم تسمع كلمات الجالس فوق
العرش ؟ قلت وأنا أبحث خطرات وأتلفت
مدهورا نحو المقرب الذى تسلس شبحه
الأجود بين الجماجم وغراب بينها : حقا
هذا هو ما قال حتم أن تكتمل الدورة - لكن
بعد الشيع من المأذبة الكبرى - وأشرت إلى
الحمامة أو إليمامة الحمرة التى يلعب عليها
اللعن ، ابتسم النادل في لطف ، لم يخرج
من شفتي حرف ..

أو أرواح ، نسملت تعبت بالأوراق
ولا تراج ، ومشاعل ساكنة الضوء كأعماق
جراح - ماذا تقصد ؟ - ألبمه الصمت
أو اللامر . تراجع خطوتين للوراء ، بعد
قليل رأيته يزحف نحوى في بطنه ، تسبفه
جمرتان محمرتان . أمسكت بستره النادل
السوداء ، لا بد أننى أقصدت أناقته التى
لا تناسب رهبة المكان . نشيت بطرفها
وصحت : عذرب ! عذرب يتقدم نحوى .
وعلى يسلم عينيه ويشرع طرف السن
المسوم هيا تخفى ! فالروح المطلق لن
يتقلبك ولن يتقلدك منه . لن يعمى من
لدغته كل الحكاة .

● هل هناك دلائل على حساسية الحالة لآية مضادات حيوية ؟
- لا .

● ما هو وزن الحالة ؟
- ٧٣ كيلو جراما .

● حسنا إن توصيات بشأن علاج الحالة هي إعطاءها جرعة جنتامين قدرها ١١٩ مجم يوميا لمدة عشر أيام . وفي حالة الفشل الكلوي ينبغي تعديل هذه الجرعة . وللقاومة الميكروب الرابع يتناول المريض جرعة كلتدأمين قدرها ٥٩٥ مجم يوميا لمدة عشرة أيام . أما في حالة وجود أعراض قىء أو إسهال سيتمين عليك إجراء فحص معمل للتأكد من وجود الميكروب Pseudomemryanus Colitis .

وهذه التوصية (الروشتة) تنتهى الحوار بين طبيبنا الشاب وبين ميسن Mycin . وميسن هذا ليس أستاذًا في كلية طب أحد الجامعات الشهيرة وليس من علماء أحد مراكز البحوث الطبية العالمية ! إنه فقط منظومة خبرية Expert system . . . ؟ . . .
تقيم في ذاكرة أحد حواسيب مركز الباسيفيك الطبي بسان فرانسيسكو .

وكانت البداية في ستانفورد

في أوامط الستيفنيات وحصل السيد Eiegenb إلى جامعة ستانفورد . وهناك التقى السيد ليدريرج Lederberg أحد فئات علم المروثات Genetics والحائز على جائزة نوبل في العلوم البيولوجية . وقد كان لقاء جد مثير . فالسيد فايغينوم كان من أوائل العلماء الذى إستهواهم موضوع الذكاء الاصطناعي وهو في نظر الكثيرين الأب الروسى لهذا العلم . أما السيد ليدريرج فقد كان شغله الشاغل هو التعرف على بنى تلك الجزيئات البيولوجية العملاقة التى تخفى في طياتها شفرة الحياة . وعلارة على ذلك ، كان السيد ليدريرج مولعا أشد الولع بالحاسب ، تلك الآلة الوليدة التى لم يكن عمرها حينئذ يتجاوز العشرين . وفي الحقيقة كانت فكرة الاستعانة بها في الكشف عن أسرار جزيئاته اللغوب ، تستهويه بشدة .

وإتفق السيدان ، فايغينوم وليدريرج ، على العمل سويا في تصميم مجموعة برامج يكون بمقدورها مساعدة الباحثين في حلل المورثات . وفي مرحلة لاحقة ، وبعد ظهور أبعاد جديدة للموضوع ، قرر

● هل يمكنك تحديد شكله إن كان عصويا أو متكوراً ؟
- عصوى .

● ما هي نتيجة صبغة جرام Gram stain ؟
- سالبه .
● هل حصلت على عينات إضافية من أى مناطق أخرى ؟
- لا .

● هل يتوقف نمو الكائن رقم ١ على وجود الأكسجين ؟
- نعم .
● هل ينمو الكائن رقم ١ في غياب الأكسجين ؟
- نعم .
● ما هو المكان الذى ترجع دخول الكائن رقم ١ منه ؟
- القناة الهضمية .

● حسنا إن توصيات بشأن علاج الحالة مستندة على احتمال كون الكائن ١ إما أن يكون Pseudomonas Aeruginosa أو Klebsiella -Pneumoniae أو E.coli أو Bacteroides-Fragilis أو Enterobacter .
والآن ما هو تقدير كلفة الخدمة العلوى معبرا عنها برقم بين الصفر والأربعة ؟
- ٣ .

متابعات مسرحية . . . إلكترونية !

● هل تفصل بذكر اسم الحالة التى تشرف على علاجها ؟
- إحسان عبد الصمد .
● ذكر أم أنتى ؟
- ذكر .
● ما هو عمر الحالة ؟
- ٤٣ سنة .
● هل حصلت مؤخرا على عينة مزرعة إيجابية توضح نوع العدوى ؟
- نعم .
● ما هو نوعها ؟
- عدوى بكتيرية ظهرت في الدم .
● متى ظهرت أعراض العدوى ؟
- ١٥ يوليو ١٩٨٦ .
● من أين أخذت أحدثت العينات الإيجابية ، وهى التى منطلق عليها العينة رقم ١ ؟
- من الدم .
● هل أمكنك التعرف على الكائن الذى ظهر في العينة والذى منطلق عليه الكائن رقم ١ ؟
- لا .

هندسة المعرفة

د. السيد نصر الدين السيد

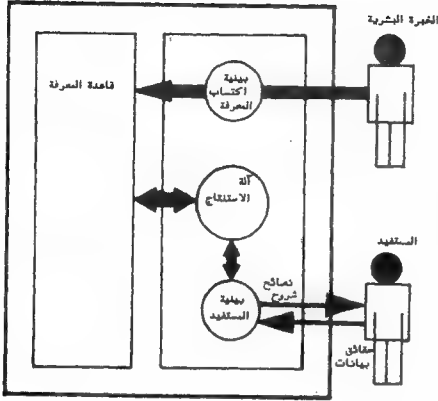
السيدان دعوة السيد د. جيراسي Dierassi للانضمام إلى الفريق . والسيد د. جيراسي هذا يعتبر من حجج الكيمياء الفيزيائية وهو بالإنجليزية مكتشف جوب و أنظر حولك ... ! وكان الشيء الجديد والمثير هو ظهور ملامح النجاة والتجاة على تلك البرامج .

وأخيراً وبعد جهد مضن ليضع شتين ظهر دندرا Dendral إلى الوجود معلنا للعالم عن ولادة أول منظومة خبيرة (١٩٧٧) . والغريب هنا هو تفوق دندرا على صانعيه ... ؟! فندرا ليس قادراً فقط على اكتشاف البنى المعقدة للجزيئات بمجرد التعرف على الأطياف النشئة منها ، بل هو أيضاً قادر على تحديد ما تحويه من ذرات وهي تد بالآلاف .

ولكن ... ما هي المنظومة الخبيرة ؟

لعلك الآن عزيزي القاري ، وبعد أن قصصنا عليك طرفاً من أعينها ، نشاءل من كنه هذا الشيء الذي دعونا منظومة خبيرة والصفتا به صفة الذكاء . حسناً فلتعتبره في البداية ويتحفظ شديد ، كيأنا شبهها بتلك البرامج التقليدية التي تستخدم في الحواسيب لتقوم بتنفيذ العديد من الأعمال ابتداء من حساب أجر عامل يومية لمروراً بحجز تذكرة طائرة وانتهاء بتوجيه سفينة قضاء . وعند هذا الحد علينا أن نتوقف . فالبرامج التقليدية للحاسب ليس إلا مجموعة ، مقررة سلفاً ، من الأوامر والتعليقات نصف البهيج الذي يتعين على الحاسب إتباعه بدقة ليحل مشكلة معينة أو لينفذ عمل ما . إن البرنامج التقليدي للحاسب كيان جامد وغير مرن وتعوزه القدرة على التطور والتكيف مع الجديد . لمشكلة ما يلزم طريقة حلها تفقد الصواب وليأتينا غير دقيقة توقعه في حين يهين . إنه وضع توجزه المعالجة .

برنامج الحاسب = بيانات (دقيقة) + خوارزمية حل ونظهر : المنظومة الخبيرة كيان جديد يتجاوز أوجه القصور في البرامج التقليدية ... كيان ديناميكي يتمتع بالقدرة على التعامل مع مشاكل الواقع المعقدة : فالمنظومة الخبيرة والخبيرة الإنسانية يتجاوزها وقصودها ... يشمولها ونقصها ... هي المادة الأولية التي تتعامل ومعها تلك الكيانات لتتصح وتشرح وتوصى وتطرح الحلول . إن البرنامج الخبيرة التقليدي يجب ولكن المنظومة الخبيرة



بنية المنظومة الخبيرة

المجالات يتطلب توفر قدر كاف من الحقائق عن تلك المشكلة ، هذا بالإضافة لضرورة توفر المنهجيات التي يتعين إتباعها للوصول إلى الحل المنشود من الحقائق المتاحة . تقودنا هذه الديناميات إلى تصور لمكونات المنظومة الخبيرة . فأولى تلك المكونات لا بد وأن تكون « قاعدة معرفة Knowledge Base » تحوي خلاصة المعرفة والخبيرة في مجال ما ، أما باقي المكونات فلا بد وأن يكون كياناً قادراً على التعامل الواعي والذكي مع تلك المعارف المخزنة وهو ما يطلق عليه « آلة الاستنتاج Inference engine » . ولكن المعرفة البشرية ليست مياها راكدة ، بل هي غير متدفقة تتجدد مياهاه بين طرفة عين واتباحتها . لذا كان ضرورياً تزويد المنظومة الخبيرة بعضو قادر على التعلم ليكون هزة الوصل بينها وبين المعرفة البشرية المتجددة والخبيرة الإنسانية المتنامية . من هنا كان المكون الثالث وهو « بنية إكتساب المعرفة Knowledge acquisition » interface وأخيراً تأتي إلى اللفظ الرابع وهو « بنية المستفيد user interface » وهو لسان المنظومة وعيونها ووسيلة اتصالها وتواصلها مع المتعامل معها من غير الخبراء .

تذكر ... إنها إذن معادلة جديدة . المنظومة الخبيرة = المعرفة البشرية + إستراتيجية الاستنتاج إنها حقا كيانات فريدة بسماتها المتميزة :

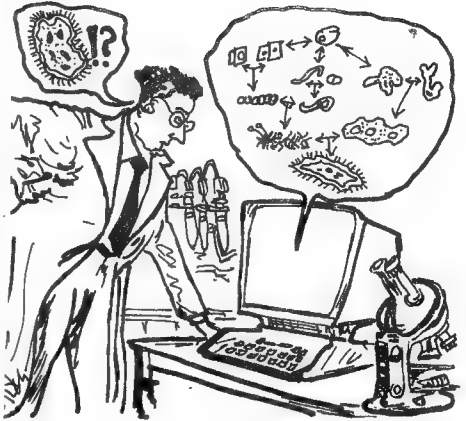
- فهي قادرة على التعامل مع البيانات الغير دقيقة والمعلومات الغير مؤكدة .
- وهي دائماً على استعداد لشرح « أسرار الصنعة » لمن يطلبه ولا تمانع في عرض منهجها في التفكير .
- وهي دائماً على استعداد لتعليم الجديد وحصل إكتساب المصارف والخبرات المستحدثة .

وبعد ، ترى ما بنية هذا الكيان ؟ . بداية وجدت المنظومات الخبيرة لتقدم اللون ، يشق صوره ، للإنسان وتلك في المجالات التي تندر فيها الخبرة البشرية ويرتفع ثمنها . لذا لم يكن غريباً أن تعنى أولى للمنظومات الخبيرة بمجالات معينة مثل الأبحاث العلمية (Dendral) والتشخيص الطبّي (Mycin) والمهندسة الحيوية (Molgen) وتصميم دوائر الحاسب Xedn والبحث عن المعادن Prospector . ومن البديهي أن حل أي مشكلة في أي من تلك

ما ... فهل يمكن أن يحاكي الحاسب سلوك الإنسان ... ؟ .. وهل يمكن تمثيل المعرفة والخبرة في صيغ تخزنها ذاكرة الحاسب وتكون رهن الإشارة ... ؟ ... في عبارة موجزة هل يمكن هندسة المعرفة ... ؟ ... ان إجابة الأسئلة الثلاثة هي بنعم وإن أعقبتها كلمة كيف . حسنا فلنعد الى صاحبنا ومشكلته مع محرك سيارته ... أثره كان قادرا على هذا الإنجاز إن اقتصر ما يعلمه عن المحرك هو مجرد العلم بأجزائه فقط ؟ بالقطع لا ... فلولا إدراك صاحبنا لأرباب بعلاقات تلك الأجزاء بعضها ببعض ولولا فهمه بالدور الذي يلعبه كل جزء مع بقية الأجزاء لما قدر له النجاح . وهنا بيت القصيد ، فالمعرفة ليست مجرد العلم بمكونات شيء ما أو بصفاته ، بل هي إدراك للعلاقات التي تربط بينها . إن المعرفة إذن ليست مجرد جمع عشوائي للمعلومات بل إنتقاء وإع ونظم لعن لها في أطروبي تشمل بالعلاقات بينها . لذا تعتبر الصيغ المختلفة لبنية الشق والخشوة Siet and Biler Structure من أنجح الصيغ في تمثيل المعرفة إذ أنها تقدم نموذجيا للموضوع الموصوف . والشق في هذه الحالة يمثل أحد صفات الموضوع المراد تمثيله أما الخشوة فهي احدي قيم تلك الصفة . فعمل سبيل المثال ، إن كان الوزن هو أحد الصفات المستخدمة في وصف كيان ما فإن البنية المثلة له لا بد وأن تحتوي على شق يمثل تلك الصفة التي تعبر قيمة الوزن ، ولكن ١٥٠ كجم ، عن خشوة ... إنسه فن تكفيت المعرفة ... !

وتتعدد صيغ بنية الشق والخشوة من الإطار Frame الذي يستخدم لتمثيل وجهات النظر المختلفة الخاصة بموضوع معقد ، إلى النص Script الذي يستخدم لتمثيل تعاقب الأحداث لواقعة معينة ، إلى الشبكة الدلالية من عقد Nedes (شقوق) ترمز كل منها لإحد Semantic net التي يقدروها وصف حدث ذي كيان . وتتألف الشبكة الدلالية بجوانب أو صفات أو مكونات الموضوع . وتتصل هذه العقد فيما بينها بوصلات LINKS لترمز إلى العلاقات بين ما تمثله العقد

هذا ما كان من أمر تمثيل المعرفة ... فماذا عن تمثيل الخبرة البشرية Rul of thumb Knowledge ؟ إن الخبرة بأمر من الأمور ما هي إلا معرفة مقنونة لا تؤصلها نظرية ولا يضلها قانون . إنها مجموعة من

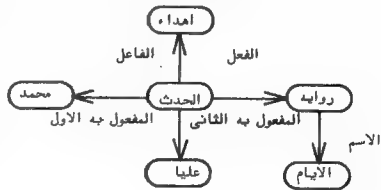


في حرك جلد رأسه عسى أن تسغه الذاكرة بموقف مماثل يعينه على حل مشكلته في هذا الشيء اللعين . وفي النهاية وجدها ودار المحرك وبدأت رحلة الصيغ

إن ما فعله صاحبنا مع محرك سيارته هو بالضغط ما يفعله الطبيب مع مريضه والعالم مع مسألته والمهندس مع تصميماته والإنسان أي إنسان مشكلته . إنها إذن المعرفة المدونة في الكتب أو الخبرة المخزنة في الذاكرة هي التي تعين الإنسان على حل مشكلة معينة وعلى مواجهة موقف

وبعد .. فلنترب أكثر من هذا الكيان الخبير

فن تكفيت المعرفة ... هيظ صاحبنا سلم داره مسرعا ... كان يفي نفسه بالوصول إلى وسط المدينة في وقت مبكر حتى يتاح لسيارته مكان تستريح فيه من مشقة رحلة الصيغ . أعلن المحرك عصابته ورفض الإنصياع . قلب صاحبنا كتيب التعليمات على عهد سبيل مثل هذا السلوك الغريب . وبعد برهة بدأ



شبكة دلالية تمثل حدثا



المودة إلى الحكاية ، وتجاوز مازق القصة في أعمال عبد الوهاب الأسواني

شمس الدين موسى

على رؤيتهم الخاصة من جهة وطرافة العالم الذي يقدمونه من جهة ثانية أمثال يوسف الشارونى أو عبد الرحمن ههمى أو يوسف إدريس ، وسليمان فياض وسعد مكاري فكانت أعمالهم تمثل زادا حقيقيا للقصة والرواية في تعبيرها عن تجاربهم الإنسانية . . والملاحظ أن تلك الموجة التجريبية التي شاعت كثيراً قد بدأت في الانحسار ، ونستطيع أن نلمس هذا من متابعة مجمل الإنتاج القصصى والروائى الذى تطرحه علينا المطابع ، مما جعل التجريب يأخذ حجمه المناسب ، وينحصر في تلك الحالات التى فرضتها الرغبة في الغامرة وراء الإيهام والتجديد ، وهو ما أرق المبدعين في كل العصور - كما ورد في حديث لوكاتش مجلة حوار - وأرنا أثر ذلك في كتابات ألا روب جريه ، وناتالى ساروت ، وقبلها فرجينيا وولف ، وجويس

ونستطيع أن نرى أن « عبد الوهاب الأسوانى » كفاص كان أكثر التزاماً بذلك الإطار فلم يتجرعه الرغبة في التجديد ، أو الإيهام ، كما لم يكن تقليدياً محضاً بل إن المعالجة الفنية عنده كانت تنبع من العالم الذى يقدمه ، ببدايته وبكسارته دون الأسفاف . فلم يجعل تجاربه القصصية بأبعاد الغامرة الشكلية المفتعلة أو يكلفها بما تنوء به ، وبذلك كانت أعماله تنتمى إلى المستوى الواقعى في القصة .

وكانت الرواية الأولى لعبد الوهاب الأسوانى « سلمى الأسوانية » تثير في نفس القراء عبقاً خاصاً ، نادراً ما عبرت عنه القصة المصرية فكانت تعتمد على الطبيعة الخاصة ونوعية الدائرة التى يتحرك داخلها ، فكان المجتمع الذى يقدمه في الرواية مجتمعاً زراعياً شبه قبل يمتد فوق جزء معين من أرض مصر . . . ينتمى إلى الريف بالنظر إلى وسائل ومفردات الحياة البسيطة التى تقدمها الرواية . « سلمى الأسوانية » تنتمى إلى ما يمكن أن نسميه رواية البطل الواحد . والبطل في الرواية « مصطفى » ابن ذلك العالم الذى ينتزع ويعيش خارجه سنوات فيعمل له بعد تلك السنوات نوعاً من التردد لا يصل إلى مستوى الثورة عليه . فهو ابن المدينة . وليست أى مدينة - إنها العاصمة الخائلية - الإسكندرية - بل أن هذه المدينة تتحول داخله إلى رابطة وجدانية ونفسية تمثلها « نادية » وأسرتها التى استقبلته ثم طردت معه أواخر صداقته . وكان في النهاية تعلقه بنادية الجمعية التمدنية

وإذا كانت بعض التجارب عندما يريده الكاتب التعبير عنها ، يمكنها أن تتخذ من تلك الأشكال التجريبية أطراً لها ، فإن تجارب أخرى لا تحتتمل مثل ذلك التجريب ، أو استخدام الرمز الموهل في الكثافة ، التى تصل أحياناً لمستوى من الغموض فتصبح عبثاً على العمل الفنى ، حيث تشابك العلاقات داخل العمل ، وتعدد الأبطال في الظروف الواقعية تفرض على المؤلف أو كاتب القصة أو الرواية عند كتابة عمله إتخاذ الأسلوب السردى أثناء روايته للحدث ، أو مجموعة الأحداث ، أو أثناء تحليله لمختلف الوقائع القصصية والروائية ، وتقديمها وفق التسلسل الزمنى المنطقى . ورغم تلك الشظيوات التى استهوت البعض ، وحتمت وجودها نوعياً التجارب ، التى طرحها القصة الجديدة لكن نمطاً كتاب لم يتخلوا عن الأسلوب السردى التقليدى للقصة ، فظلوا يكتبون وفق ذلك التسلسل ، وأجادوا من خلاله في تقديم تجاربهم الروائية والقصصية معتمدين

الملاحظ أن الكثيرين من كتاب القصة والرواية في المرحلة الأخيرة استهزئهم عملية التجديد ، من خلال القنوص داخل العالم الدائى إحصاء التشابك في تداعياته وتعقيداته اللاهائية . . ذلك العالم الذى عبرت عنه القصة النفسية ، وما تبعها مما عرف بتيار الشعور ، والقصص التجريبية ، ونغلى ذلك في إنتاج الكثير من الكتاب وبمختلف الأجيال ، خاصة كتاب القصة القصيرة ، والقصة القصيرة الطويلة ، مما أوقع معالجاتهم الفنية في إطار دائرة محددة ، يمكن أن نسميها دائرة التجريب في القصة . والأمثلة على ذلك عديدة في كتابات أدباء كبار أمثال نجيب محفوظ في مجموعته « حماره الفط الأسود ، وفتح المظلة » ، ويوسف إدريس في قصته المرتبة المقرعة التى وصلت إلى مستوى التعبير المشعشع في كتابته ، ويعهم أوسيفهم أخرون من الأجيال التالية .

● التجريب انحصار في الحالات التي فرضتها الرغبة في المغامرة وراء الإبهار .

مهم . ومن هنا بدأ التمزق يتساب مصطفى ، بين الرغبة التي تجتاحه ، والأمراض المروضة عليه ، كان مصطفى يتمزق بين حلمه الخاص والواقع المحيط به ، فهو لا يزال مرتبطاً بذلك العالم القاهر ، والمقهور في نفس الوقت تحت ركام عاداته وتقاليده ، ومن ثم يستبد به فيعمل على تهر شخصه الضعيف .

والرواية تتجلى كحد كبير في تصوير حال البطل المأزوم . . . ذلك الحال الناعم من أحلامه الخاصة في التجاوز والتغير ، وإقامة صرحه على أرض مختلفة عما ترتفع بمستوى الرواية إلى درجة عالية من الإنسانية ، فأكسب عالمها نوعاً من الخصوصية والرحابة ، نجحت بأسلوبها الشاعري ولغتها الشفافة في نقله إلى القراري ، على المستوى الواقعي . ولا يخرج البطل من أزمته إلا عبر الحلم الخاص الذي رأى فيه حبيبه « نادية » تصل إلى قريته كي تبحث عنه ، ثم يقابلها في طرقات القرية ، وبين أفرادها الذين يستكثرون منه ذلك . وربما يكون الحلم قد نال قدرًا من التحقق عندما يأتي مصطفى صوت « عم عبد الله » ، وهو أحد أفراد أسرته يقول له :

— أحفأ أنك تمسق فتاة بحراوية ؟
فقلت له في دهشة :

— من قال هذا ؟
— وهل تخفى على خافية . . ألم تضبط رسالتنا معك ؟ ثم تلقت حوله . . ولما اطمان إلى أن أحداً لا يسمعنهمس إلى قاتلاً
— صادت قد (دخلت) على بنت عمك . . فلا عار عليك بعد الآن إن تركتها لتتزوج من غيرك !! . . لكن هل تظن أن الجراويلات أجمل منها . . بل الطلاق هو أجمل !

وهذا يكون الواقع قد استطاع أن يفرض مفرداته وقوانينه على البطل المتمرد الذي لم يجد لديه اللغة المناسبة التي يستطيع بها

يتزوج ابنة أخيه .

ويقول الأب :

— أمك طالع إن لم تتزوج من بنت عمك . . طالع . . أفهمت يا ابن أمك .

وسط ذلك العالم الزاخر - يمرض « عبد الوهاب الأسواني » الكثير من تصاصيله البسيطة ، ويزلات اللغة المستخدمة والمعارف ، والمثبوتات . . . مما جعل الرواية غنية بالمشاعر البكر ، التي لا تنفي شعور الأبطال بالتحضر الناعم من اعتزازهم بقيم القبيلة والعشيرة ، والكرم والدفاع عن الذات . بل أنه عندما تحدث بينهم أية مشاكل كانوا يتعاملون وفق القانون الذي يحكم الجميع - قانون القوة ، والعدل . . .

وفي كثير من الأحيان جنحوا للسلم ومن ثم وضعوا الحلول لمشاكلهم بالآفاق الودية . بل دائماً ما تبادلوا المباحثات في المناسبات المختلفة سواء كانت تتمثل في الأفراح أو الأحزان . كما كان الجميع يمثل العلاقات التقليدية من حيث التصاهر وبمعنا مناصرة الأصهار ، واحترام أملاك الضيف وحريمه ، وتقديسه الزواج ، والبنون ، والاعتزاز بشرف القبيلة وبشجرة العائلة والانتماء حتى الأجداد القدامى وتوارثهم . وهم قوم متدينون . فلجميع على درجة عالية من التنظيم ، ولا تشوبه روح الفوضى ، كما أنه مؤسس على قيم التعاون ، وبالملكية الأرض الاعتبار الأول .

أمام تلك القوة للماشكة - المجتمع - حلم مصطفى بالتحرر والتجاوز ، ذلك التحرر الذي استمد الشعور به بشكل ذاتي ، فحاول أن يتجاوز ذلك الواقع . . وكيف له ذلك ؟ والأمير يس أمه التي ظن أنها ستري من نادية الرعاية الكاملة . لكنه كان يخشى من نظرة أمه إلى نادية كما يخشى من نظريتها ما أيضاً . فلقد أظهر تحفظه تجاههم ، وأعصاب عليهم اختلاطهم بضيوفهم من الرجال ، وتناول الطعام

والتحررة ، التي عاشت معه طموحاته وأحلامه . وعندما يعود مصطفى إلى مجتمع أسرته البسيط في بلدته بأقصى الجنوب ، سرعان ما يعطلم تلك القيم التي تقوى وتأسس على الارتباطات العائلية والقبلية ، فواجهه بأن المشورية العائلية ، والارتباطات القبلية الموروثة تفرض عليه أن يقتصر « بسلمى » كي يستر عليها ، وذلك بعد أن هوجمت أسرته من أسرة أخرى ، زفت « سلمى » إلى أحد أبنائها وإدعى أنها كانت غير عذراء .

ويدور الحوار التالي بين البطل مصطفى وشقيقته :

— أنا أتزوج عندما أريد ذلك . . ومن تصلح لي .

— قالت في لهجة من غل من فخر :
— وسلمى ماها ؟ ألا تصلح لك ؟ سترت من أبيها سبعة أفدنة .

قلت في ثورة :

— لتذهب هي وأفدنتها إلى ستين داهية . فجاءت تروى ببرة مائلة مستقلة في ذلك سلطة السنوات العشر التي تكبرن بها وقالت :

— لا أنفري على نعمة ربنا . لو ادخرت طول عمرك لما جمعت ثمن سبعة قرايط !

وتلك هي المشكلة - البطل المائل عليه أن يزيل عار أسرته بل قبيلته بالتزواج من ابنة عمه الجميلة « سلمى » لكنه لا يجد في نفسه هوى لذلك . إذا أنه قد اختار من تعرف على نادية ابنة المدينة ، ومن ثم فعله أن يتنصر إلى قلبه وحبه ، يتابع جميع أفراد أسرته أمه ، وشقيقته ، وعمه ، وابن عمه ، وزوج اخته لا يقبلون أي مناقشة في الأمر ، لأن عدم زواج مصطفى من سلمى سوف يصيب أفراد الأسرة بالعار أمام الأسرة الأخرى .

وتتصلد المشكلة طوال فترة وجود مصطفى ببلدته داخل تلك الأزمة التي تحكم حصارها حوله ، ولا يجد منها مفرًا .

الكاتب يحكي روايته بضمير المتكلم - فالبطل هو الرتبة لأحداث ذلك الواقع القاهر لكل ما حملته نفسه من عوامل تحرر ومدينة . فالفقانون إلهي وقدرى ، وكيف يفك أوصاره منه . هل يمكن أن يتم ذلك بالمهر وتجاوز ذلك الواقع . لكنه علينا يفكر في ذلك التجاوز أو المهرب سرعان ما يجد أن الأب - وهو رمز الإله ودلائل في الرواية - يواجهه بالقسم عليه وعلى أمه ، دامد لن

● المعادلة الفنية عند الأسوانى تتبع من العالم بيداوته وبكارته دون إسفاف .

الثلاث ، إذا لم يدخل معوض بن عبد الغنى الجوابرى على بتول أخل الصراح يسمع فى سابع يد 11 للم الشيخ علام عباته على كتبه ووقف .. تلفت حوله كأنه يبحث عن شىء وهو يتمتم :

— اللهم الطف بنا فيما جرت به المقادير .
ونحنا إلى الخارج فى عصية أوضحها كبر سنه . لكنه توقف عند الباب ، والتفت وراءه قائلاً ورعشة الغضب تلف صوته :

— أنت تريد خراب البلد ياقرى الوجه يلمر اللسان باين زينب المطينة . وتتركز المشكلة فى قصة « اللسان المر » أيضاً فى الأرض . فيعد أن يخطب معوض بن عبد الغنى الفتاة الجميلة بتول ، بكرهه أبوه على تركها لمعاً فى الأرض . لقد أراد أن يزوجه ابنة أخيه حتى لا تفصيص الأرض من الأسرة . وتلك هى المفاهيم التى تسرد قطاعات كبيرة من الفلاحين . فالأرض هى كل شىء فى حياتهم ، وبهون أمالها جميع الأشياء الأخرى . لكن عندما تلعب والدة بتول إلى شمروخ وتعرض عليه مأساة اجتباها ، تلتحى عليها من الموت ، بعد أن اختلى بها معوض أثناء المولد وفض بكارتها ، سرعان ما يعلن لها أنه سيزوج الفتى على الفتاة رغم إرادة أمه ، ويحذر أمراته من البوح بذلك السر ، ويدير خطته بأن يجمع مجموعة من الشبان ، ويذهبون ليللاً فيختطفون معوض داخل جوال ، ويصلون به إلى نجعهم ، ثم يفكون وثاقه ، ويعلنه بعد أن يبعد الشبان عنهم بأنه أحضره كى يزوجه من بتول التى كانت فى حال يرثى لها ، بينما يعلن أمام الشبان بأنه أحضره كى يقى بقسمه . حيث كان قد أقسم بالطلاق أن يزوجه بتول رغم إرادة الجميع ، ويعلم أمام الجميع أن معوض قد ضمر كى يخطب بتول منه . وعندما يواجه والد بتول بأنه يرفض ذلك ، ويبدأ يشيع عنه الأقاويل فى البلدة يحبسهم مقبداً داخل إحدى غرف بيته . ويقوم للمرورسين أكبر فرسخ فى الناحية ، ويطلب كل من عليه نقطة له أن يهرها فى فرح بتول . ويحضر العوالم ليملاوا الدنيا فرحاً . وفى النهاية تشترك قبيلة معوض « الجوابرى » فى الفرح ، ويدخل الولد على البنت فى أحسن حال ، وبعد ذلك يذهب إلى والد بتول فى الحجرة التى حبسه بها ، لكنه يفاجأ به قد مات . ويقول « عبد الوهاب الأسوانى » فى نهاية قصة « اللسان المر » عن « شمروخ » وهو صاحب اللسان المر :

الذى حل قياً ومفاهياً جميلة من العالم ، وأصطدم به عندما عاد إليه من خلال حادث زواجه من ابنة عمه سلمى ، فإن قصة « اللسان المر » تبرز أشياء أخرى تلوردأخل ذلك العالم ، يمكن أن تصف بالطريقة ، إلى جانب إنسانيتها الشديدة . فالكاتب يتصر للبحر الذى يمثله شمروخ ذلك الشخص العائد إلى بلنته ، لكنه عندما يعود لا يسلم من جميع أفراد القبيلة أو الأسرة ، رغم أنه قد اشترى لكل منهم هدية تليق بمقامه سواء كان العمدة أو شيخ البلد ، أو حتى « مغربة » ابنة ذئاب القبيلة كما يطلق عليها الطبل العائد « شمروخ » أو شيخ العرب كما يطلقون عليه . وعندما يعود « شمروخ » سرعان ما يضع نفسه وسط مشاكل قبيلة السوالم ، ويبدأ فى التدخل بين القبيلتين المتنازعتين الجوابرى والسوالم اللتين تمثلان مجتمعه الريفى غير المعقد العلاقات ، والسوى تتحكم فيه القيم الريفية مثل الشرف ، والكرامة ، والعار ، والعيب .

يواجه شمروخ بالحدث الرئيسى ، وهو تعلق معوض بن عبد الغنى من الجوابرى ، وبالفتاة الجميلة بتول ابنة قبيلة السوالم . ويقول لشيخ البلد مهاجماً إياه :

— أنت مداهن ، والجمعة مداهن ، وكبار تيلتكم بمحولوا إلى مداهنين ، وأنا فى نظركم مجنون يغلف بالطلاق من غير تفكير ، وأنتم كل شغلتمكم أن تردوا له اليمن يازباللة العرب ياغتم : طلاق ثلاثة من نسوا

التواصل مع أقاربه مما ضاعف من إحساسه المزوج مع أقاربه . تلك الغربة النابتة من وجود شخص آخر بداخله ، غير مصطفى الذى يتعاملون معه ، ولم يستطع أن يفرضه عليهم ، مما جعله يعيش خلف قنصاع الشخصية القديمة ، التى يعرفونها ، ويتعاملون معه على أساسها ، فكلامهم هو الصنق والحقيقة ، وتعالىيلهم هى العقيدة ، والخروج عليها هو الخروج من الجنة أى الكفر . . . وهو عاجز عن تغييرهم . وعليه أن يقبل حكم القاتون مادام لم يعلن ثورته عليه ، ويخرج عليهم برفضه لسلمى ابنة عمه . والقانون يتص على أنه لا توجد مؤذلة عليه إذا تزوج ثانية بعد سلمى أو أطلقها ، أو تزوجت غيره من بعده ، أو عاد إلى الإسكندرية كى يخلق مرة ثانية مع حلمه ذلك العالم هو الذى برعت الرواية فى تقديمه خلال الأسلوب السردى السواقى وتصوير الأشخاص فى واقع عمده . . . ما كانت تتجسّد الأساليب التجريبية أو تتحملة أثناء تقديمه روائياً .

ولعل القارىء — ويلاحظ أن ذلك العالم الذى قدمه « عبد الوهاب الأسوانى » فى رواية « سلمى » قد استأثر به فى روايته الثانية اللسان المر — إذا جاز لنا أن نضع اللسان المر فى عالم الرواية — وإذا كانت رواية سلمى تمثل نوعاً من الصراع بين بطلها

● لم يحمل الأسوانى تجاربه القصصية بأعباء المغامرة الشكلية .. فكانت أعماله تنتمى إلى المستوى الواقعى .

● أعمال الأسوانى جسدت شكل قصة التفاصيل والمواقف، دون الانشغال بالتجريب غير المبرر.

سواء كانوا أغنياء أم فقراء، يعيشون في شمال الوادي أو في جنوبه. ويلاحظ على الرواية أيضاً أن الكاتب كان يقصد عرض تلك العلاقات بالدرجة الأولى فهي التي استحوذت على همه الأساسي، مما جعله لا يرتفع بطله مصطفي في رواية «سلي» لستوى المشر أو الرسول الجديد، أو الناثر على تلك القيم والعلاقات. فوفق به عند مستوى التمرّد. وكان تمرّده داخلياً، ومن ثمّ تحول صراعاً مع هذا العالم إلى صراع شخصي. وربما يكون ذلك هو ممكن الضعف في العمل الذي حمل من التوترات الإنسانية والحضارية الكثير.

كما يلاحظ أن الكاتب كان دائم الانشغال بالمواقف في إظهاره الواقعي والملي، ولم يشغل بالالرومانسية التي انشغلت بها أعمال رواية أخرى «زيت»، شجرة اللبلاب»، كما لم تشغل مسألة الصراع بين الملاك والأجراء التي انشغلت بها رواية «الأرض». وربما يكون ذلك بسبب نظرتهم الواقعية، فإقالبهم لم يعرف المكبات الإقطاعية.

وفي النهاية - فلنأخذ نرى في أعمال الأسوانى لوحات جديدة لشاهد من حياة قطاع من الريف المصري. يمكن أن نضعها مع لوحات أخرى قلمها عبد الحليم عبد الله، ويوسف إدريس، والشرقاوي لتعطي صورة كاملة للريف المصري. كما نرى أن الأسوانى وضع ترجمته في الإطار المناسب، فكانت أعماله تجسّد شكل القصة الذي يتأسس على تقديم التفاصيل والمواقف والأحداث، دون الانشغال بالتجريب غير المبرر، وإجهاض التجربة بمحاولة التعبير عنها في الأطر المتحددة، ما دام لا توجد دواعٍ فنية لذلك، فجمادت أعماله لتؤكد على ضرورة العودة إلى الحكاية، التي لا يمكن أن تناسس مضامين القصة بدونها، بعد أن كادت تنزع في تاروم التجريب.

وكان يسير بين رجال الشرطة ورافع الراس... جموع مفرقة من النجع تسير وراعه، والنساء يكيبن. ومغربية بنت كذاب القبيلة تولول وراعه... لا غيب الله صوتك بأعمود قبيلتنا... كان يقول لنفسه لن أفعل إلا الخير... لن يتخل عن الرحمن، لأنني لم أفعل إلا الخير... ونحن صعدوا به الجسر الذي يفصل نجهه عن المزارع الضفت وراعه... التي نظرة أخيرة على نجع السوالم الذي أحبه أكثر من أي شيء آخر في الدنيا. واستأنف سيرة مرفوع الرأس... ذلك العالم الذي قدمته القصة يوضح استقبال القبيلة للشمرخ، كما يوضح تعاملها معه عندما وقع في المأزق، بعد أن حقق همه الإنسان يزواج بتول من معروض، فكان يسير متصراً للخير مرفوع الرأس.

تلك الطوائف التي حوّاها العالم القصصى لعبد الوهاب الأسوانى جسدت هم الإنسان في تلك البقع النائية. ولعل بتول هي ذاتها «سلي» فالتشابه بين الإثنين كبير، إذ أن سلمي علفاء ويتول علفاء، لكن الفرق بينهما أن سلمي كانت شخصية سلبية بالنسبة لواقعها. أما بتول - على العكس - كانت إيجابية للغاية، وتبين شخصيتها كم تلك الواقع غنى للشخص الإنسانية، إذ أن بتول عندما أحبت معروض ذهبت معه في المولد. بل أنها أحبت بطريقة خاصة، فلفظت وهبته نفسها في لحظة شديدة الإنسانية، ولم تحبس الحظر أو الحرف على نفسها منه، أو من ضمها... وعمل هذا كانت الحكاية منذ البداية، وكما يعرضها الكاتب، أو كما صاغها الواقع ترتبط بالخير والشر، فالحب هو الحق، وهو الخير، والوقوف أمام تحقيق ذلك الحب، هو الشر، وعلى الشر في النهاية أن يتقبل هزمته، بل أنه عندما يتجسد في شخصية والد بتول لا بد أن ينتهي بعد أن انتصر الخير وامتلات القرية بالبهجة والأفراح التي فرح

فيها الجميع سواء من الخوارج قبيلة معروض، أو السوالم قبيلة بتول.

ولعل ذلك يعود بنا إلى أسلوب القصة والسرود القلائم على رواية الحدث أو الأحداث، فلنأخذ نرى أن ما قدمه الأسوانى في كل من قصة «اللسان المر» ورواية «سلي الأسوانية» إنما هو حدث، أو مجموعة أحداث إنسانية بالدرجة الأولى، لم تطف عليها أية عوامل خارجية أو توثيقية، فتدفعنا نحو اتجاه ما يشكل عبثاً على تطور الرواية. ونستنتج من القراءة الثانية في للأسوانى، أن أسلوبه كان متوازناً من حيث اللغة المستخدمة، فلم تكن لغة الكاتب خارجية أو دخيلة على العمل أو الموضوع، في الوقت الذي ارتفع بها الكاتب إلى مستوى لغة الفن والأدب. بينما نلاحظ من عرضه لأشغابه ذلك المستوى التطوري، الذي وصلوا إليه اجتماعياً، فالقرية، والأسرة، والأرباب التابع من المشاهرة وشجرة القبيلة التي تحمدها الأنساب ورواة الأنساب. كل ذلك كان يمثل ضوابط تحكم العلاقات التي قلمها الأسوانى في أعماله، إلى جانب القيمة الأولى لأبطاله كفلاحين، وهي قيمة الأرض. فالأرض الزراعية والرفيعة في امتلاكها هي القاسم المشترك في العلاقات التي قلمها عبد الوهاب الأسوانى، وتلك سمة أساسية في حياة الفلاحين المصريين

● الأحداث في روايات الأسوانى لم تخضع
للعوامل الخارجية.. فأزاح العبيء عن
تطور رواياته.

من قصار القصائد

عبد المنعم يوسف عواد

(١)

القطار

في انتظار القطار الذي لن يصل ،
ظل في صمته ، شاخصاً للأفق ،
فوق برد الرصيف ..
مر عام عليه ، وهو في صمته ، في انتظار القطار ..
مر عام جديد ، وهو لا يزال ، في انتظار القطار ..
مر عام قديم ، وهو مستغرق ، في انتظار القطار ..
القطار الذي لن يصل ..
لمعي سوف تأتي ؟
معي سوف تقبل يا ...
يا قطار الأمل .

(٢)

بيت واحد

مسافر على جناح طائر مقبم .

(٣)

الهراء الجميل

الهراء الجميل ،
أنتي ..
وأنا نادراً ما أحب الهراء ..
فلماذا إذن لا تكونين لي فرصة للفتاة ؟
وأنا - داخل - قد غبت من متى ،
شهور للفتاة

(٤)

البدر ومحطات الإحباط

هأتت تعود إلى الليلة بعد غياب ،
خلقت محاقبات الإحباط ..
يا بلداً ، هللت سنين العمر ،
على أمل أن يزرغ ذات مساء ..
هأتت تعود إلى ، قدغى أظفر من عينيك برشفة ضوء ..
من عاش العمر ، على أمل أن ينهل من ينبوع النور ،
أيقوى أن يرجع لم يتل - على ظمأ - شفتاه ؟

(٥)

دعوة بريئة للإبحار

تعالى ،
لأن على شاطئيه الحلم أرسو ..
تعالى ، في زورقتنا انتظار ،
تعالى ، لتبدأ رحلتنا المشتهاة ..
تعالى ،
فقد ضيغ من صبته زورق ..
تعالى ، لتبحر - والحلم - في داخل عصفت شوقي ،
تعالى ، غزورنا ما يزال يسر بأعماله للمياه ..
تعالى ، إلى شاطئ - الحلم ،
زورقتنا في انتظار ،
تعالى ،
لتبدأ رحلتنا المرجهاة ..

(٦)

الربيع المتلصص

كان الربيع يحوم - مرتباً - على أبوابنا ،
فلعل فرصته نجيء ،
فيغير الأبواب ،
يدلف فهو دارتنا ..
ولكننا - بإصرار - نطارقه ،
نعلق دونه الأبواب ،
إننا نكره الدخلاء ،
نوصد بابنا في أوجه الغرباء ،
عد من حيث جئت ،
فلست تدخل ،
ياربيع ال

مع العالم الأثروبولوجي « ليفي برون »

أميل توفيق

« لوسيان ليفي برون » عالم
أنثروبولوجي فرنسي - له
اكتسابات أنثروبولوجية شائعة
مرتبطة بالعقيدة البدائية ، وما

تقرن به من مشكلات وعصائص سمعية . ومن
أبحاثه التي نشرت له في كتاب الأنثروبولوجيا
The Making of Man (١) - بحثان مهمان هما :

١ - تمسك القرد مع جماعته ٢ - التمثلات
الجماعية في المدركات الحسية للبدائيين ،
والصفات السحرية والسرية لهذه التمثلات .

وبعدنا أن نلخص آراؤه في بحثه الثاني فيما
يل :

- قبل الاضطلاع على بحث القوانين العامة
التي تحكم التمثلات الجماعية collective
Representations - فيها بين الجماعات البدائية
أو المتخلفة عن مدنتنا - فمن الأفضل أن نعين
الخصائص الأساسية لهذه التمثلات - وبذلك
تجنب أي غموض قد تقع فيه أو أي لبس .

إن المصطلحات المستخدمة في تحليل
الوظائف العقلية . إنما تتناسب فعلاً مع هذه
الوظائف كما صاغها وحددها الفلاسفة - وعلماء
السيكولوجيا - وعلماء المنطق من رجال مدنتنا
الحديثة - ولو كانت الوظائف العقلية كما تؤدها
عقليتنا المتقدمة المتطورة التي يوصف بها الإنسان
التحضر - متطابقة مع وظائف العقلية البدائية
- لما كان في الأمر أية صعوبة . ولكن
المصطلحات نفسها ، تستخدم بصفة عامة في
وصف الوظائف الخاصة بالعقلية البدائية . مع
التحفظ القائل إن للبدائيين عقولاً أكثر شبيهاً
بعقول الأطفال - وليس بعقول الناضجين
الكبار .

وإذا كنا نرفض هذه المقولة أو هذا الرأي -
ولنا أسباب قوية في ذلك ، فإن المصطلحات
والاعتبارات الخاصة بالتصنيفات والتصنيفات
التي تصل إليها في تحليل عقليتنا المتطورة . لم
تعد مناسبة أو متطابقة . . . وذلك لأن الوظائف
التي تؤدها هذه التمثلات مختلفة تماماً عن
وظائف عقليتنا . وصل العكس فإنها قد
أصبحت مصدراً للغموض والخطأ . وفي دراسة
العقلية البدائية - إذن - يلزمنا أن نحدد معنى
جديداً لهذه العقلية بمصطلح جديد هو التمثلات
الجماعية .

وبلغة علم النفس الآن ، تنقسم الظواهر
إلى ظواهر انفعالية (emotional) - وظواهر
حركية (motor) - وظواهر فكرية
(intellectual) - ثم ظاهرة
التمثل representation التي في آخر القائمة من
التقسيم .

ونحن نفهم هذه التمثلات أنها تختص
بالإدراك ، مثلاً يدرك العقل ببساطة صورة
لشيء ما ، أو فكرة عن جسم ما ، أو عن
موضوع معين .

تحليل حياتنا العقلية

ونحن لا ننكر أن في الحياة العقلية الواقعية -
كل عمل يؤثر بالزيادة أو بالنقصان في الميول
والانجاذبات - وتعمل الإنسان بعقله إلى إحداث
أو خلق حركة معينة - أو يكبح أو يمنع بعضها من
حركة .

- وإذا كنا نعي بالتمثل ظاهرة إدراكية أو
فكرية - فليس بهذا المعنى يكون فهمنا للتمثلات

الجماعية عند البدائيين ؛ لأن النشاط العقل البدائي هو أقل غيظاً للصور المثلثة والأفكار ، فليس ممكناً أن تكون الصور والأفكار من الأشياء أو الأجسام مدركة بشكل خالص نقى ، ومنفصلة عما تثيره من انتمالات وأشواق . أو تكون خالصة ومفصلة عما يهتمه أو تفتقر بها من شجن وعوى ، أو حزن ، أو فرح .

ولأن حياتنا العقلية تتميز فيها الصور خلاصة نقية ، دون أن تخالطها انفعالات ، فنحن قد اعتدنا أن نحلل حياتنا العقلية بهذه الكيفية المتميزة . ولذلك فمن الصعب أن نذكر أن العناصر الانفعالية أو الحركية هي لدى البدائي أجزاء تكاملية (Integral Parts) — وهي التي تكون الحالات المعقدة التي يتلبس بها الإنسان البدائي والتي تصنف بها تماثلاته . لذلك يجب أن نغير من مفهوم التمثلات أو أن نعدل معناه .

— إن ما نذكره نجهداً من جانبنا لصور أو مدركات خالصة . . . ليس له من نظير عند الإنسان البدائي . . . لأن الصور المثلثة من جانب البدائي ، متداخلة ومختلطة ، بل مؤلفة مع غيرها من العناصر الانفعالية والحركية تخرج بها وتتشرب منها . . . وهي بذلك تستدعي أن يفتق المرء منها إلهاماً متبايراً أو مختلف فيها لو كانت نقية أو خالصة .

— هذه التمثلات الجماعية هي غالباً ما يكتسبها الفرد في ظروف معينة . . . وهي على الأرجح ظروف تعطي انطباعات مهيبة على إحساساته ، بل على حسه عمومًا . وصل

الأخص عندما يحدث التعريف في حياة الفرد المد اللحظة التي يترك فيها مرحلة الطفولة ويتبها لأن يصبح رجلاً . أي عضوًا مدركًا من أعضاء الجماعة أو مجموعته الاجتماعية . وهي اللحظة التي يتم فيها بداية الاحتفالات الجماعية بالشباب التي يبدأ حياة الرجولة . وهي الاحتفالات المسماة (initiation ceremonies) أي الاحتفالات التكريسية أو الافتتاحية للحياة الجديدة . وهي التي يحس فيها أنه يبدأ عهداً جديداً أو يولد من جديد عندما تنتزع أمامه أسرار الحياة لدى الجماعة التي ينتمى إليها . وتعلن أمام ذهنه ، وأحياناً وسط أهوال من المذابح الجسام التي تخضع أعصابها لطائفة من الاختبارات العنيفة .

الموجات الغامرة

— ليست الغاية من تلك التمثلات هي مجرد التمييز البصرى من جانب العقل على تشكيل صورة أو تكوين فكرة مجردة — وفقاً لما يمر به الإنسان البدائي من الظروف . . . تلك التي تفتقر بالخوف ، أو بالأمل والرجاء ، أو الرغبة الدينية الغامضة الساحرة .

بالإضافة إلى ذلك ، هناك الحاجة المتحمسة لأن تفتقر التمثلات بالجواهر أو بالروح المشترك التي تسود الثقيلة ، وما تثيره التمثلات من أشواق يلجأ إليها وتروق له ، ويندفع إليها كملجأ يلوذ به .

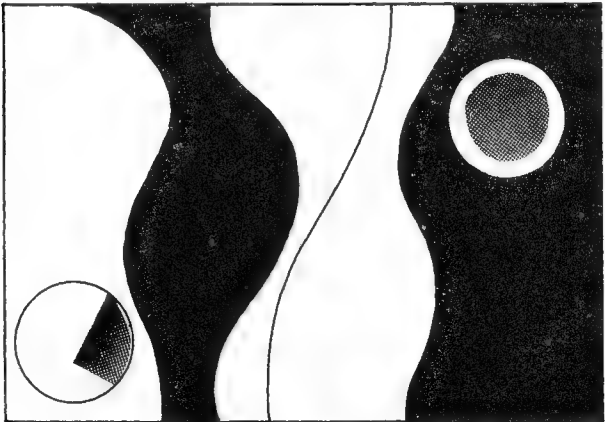
فإن هذه جميعاً تجعله في لحظة واحدة متمسكاً في إعزاز ، وفي تماسك مع تلك القوة المقنعة التكريسية التي تثيره فيه هذه الاحتفالات الافتتاحية للزمن الجديد الذي يدخل فيه بميلاد جديد .

— ولابد أن نذكر أن هذه الاحتفالات تزود ذاكرته بين الحين والآخر . . . بلذكرى تتجدد وتعمل على إحياء قوتها في وجدانه . وتضيف أيضاً إسكانية أن تسترجع إلى فعل (action) يحدث بشكل دورى بين الحين والآخر .

ونحن نعتبر أن التأثير الشمورى لتلك الإشارات والتجهيزات التي تبعثها الحركات المعبرة ، والتماثل أو الزهو المعصى الذي يحيط به تذبذب حارم شديد . وأنواع الحركات الرافضة — وظاهرة الدخنة والشرقة والانجذاب — إنما تبعث على تشديد الجهد

وإعاض الطاقة ، وكل ما يرفع من مستوى الطبيعة الانفعالية لكل التمثلات الجماعية . وإن ، فلفظات التوقف بين الاحتفالات هي — أيضاً — مفعمة بالمرجات الغامرة ، وإن كانت بدرجة أقل غنى وشدّة . وإن ما تثيره لديه من مظهر إدراك في الذهن ، ومن مضامين لامية من ذكاه ، إنما يفتقد تماماً إذ تنعش كلها في تيارات الانفعالية المحيطة به .

— أما هذه المحبسة الملونة بالجماعية ، فلها تفتقر كذلك مع ظاهرة أخرى من ظواهر التمثلات الجماعية ، وهي ظاهرة الاتصال بين



الأجيال أو الانتقال من جيل إلى جيل عن طريق الخرافات والأساطير .

ومن هذه الصور يتم التحكم في العادات والتقاليد والأعراف السائدة وأنواع السلوكيات القبلية .

وقد تبدو في الظاهر أنها أمور عديمة الأهمية . ولكن أهميتها ترجع إلى ما نقترب به من احترام وتقديس ومن حتمية الإلزام بالقيم والفضيلة . وفي هذه جميعها تكمن روح الجماعة التي تسعى سرعان الدم في الأفراد .

— إن التشتلات الجماعية عند البدائيين — إذن — تختلف اختلافاً بنياً وأساسياً ، عن أفكارنا وقيمنا . وهي أيضاً ليست مكافئة لها ولا تقابلها .

وقد أمكننا أن نكتشف (بقول ليفي بول) أنها ليست لها الصفة المنطقية ، هذا من جهة . . ومن جهة أخرى فلأنها ليست غثائلا خرافية ونفعية ، فإنها تتضمن أن للبدائي ليس فقط الصورة عن الشيء الذي قتله ومر بلعنه ، ولكن عنه وأنها شيان حقيقتان وموجودتان في الواقع — واقعة هو — بل إن له بعض الأمل أو الحزن المرتبط بهذه الصورة — وأن هناك تأثيراً معيناً ينشأ منها ويتنظر أن يمارس فعله عليها .

— وهذا التأثير يعتبر فضيلة معينة أو غافلية خاصة ، بل قوة سحرية غامضة تختلف باختلاف الأشياء والجسم باختلاف الظروف . ولكنها دائماً هي في نظره حقيقة وتشكل جزءاً تكاملياً من مجته .

وبعبارة مختصرة نقول : إن الصفة العامة للعقلية البدائية أو لنشاطها هي الغموض التصوري . ولا يمت هذا إلى الدين التصوري الذي نعرفه بعض مجتمعاتنا ، لأن التصوف الغامض للعقلية البدائية يتضمن معتقدات أو اعتقادات خرافية بالقرى والتأثيرات الخفية والأفاعيل والممارسات (الشعائرية) . وهي رزم أنها غير محسوسة أو غير مدركة بالحواس ، فهي شيء يدخل على الحقيقى .

فليس هناك شيء سواء كان كأننا أو جسيماً أو جرمًا أو ظاهرة طبيعية إلا كان في قتله مندجاً ومؤثراً مع تلك القوة السحرية الغامضة — بشكل تفويض .

التأثير السحري

— إن البدائيين يرون في كثير من الأشياء مالا تدركه نحن أو نهمي بحواسنا ونفهمه بأشكالها المجردة . وذلك لأنها أشياء تنسب إلى المجتمع الطوموسي Totemic community كل حيوان . كل نبات . بل أي شيء . أي جسم . وأي جرم كائنهم والقرى والنجوم كلها أعضاء في ذلك المجتمع الطوموسي . وبالتالي فإن كل فرد من الأفراد له نزعه الخاصة وميله الخاص

وطبيعته الخاصة في ذلك المجتمع الطوموسي — وهو يملك قوى مختلفة يمارسها ويضبط بها على أعضاء ذلك المجتمع — في طبعه أو فرغ الطبقة التي تنسب إليها . إن له التزامات نحو هذا المجتمع وعلاقات سحرية تصوفية مع الطواطم الأخرى .

تتقدم الآن خطوة هامتلر صمد بعض الأمثلة التي تقترب بالقوى السحرية تسم بالصفوية حتى في المجتمعات التي لا توجد فيها أشكال طوموية .

فمعد قبيلة تسمى Hnitchols يرى الناس أن الطيور التي تحوم في الجو مزودة بقدرة الرؤية والسمع لكل شيء من مزيات أو صوئيات ، وأن للطيور قوى سحرية غامضة صوفية . وهي تتوارث في ريش أجنحتها وفي ريش ذيلها . وهذا الريش الذي يغسل الأجنحة والذيل يمكن أن يجعل بعض الطبيب الساحر Shamam — في عرفهم — يمكنه أن يرى ويسمع كل شيء — فسوق الأرض وتحت الأرض — وأن يعالج ويصدى المرضى ، ويحول الميت ، ويستدعي الشمس .

أمبالية Cherikeos فيعتقدون أن المرض — ولا سيما العدوى الروماتيزمية — يتأتى من تأثير غامض سحري ، هو تأثير الحيوانات التي غطيت من صيادها . والممارسات الطبية للملاج تدعم هذه المعتقدات .

أما في جنوب أفريقية ، وفي الملايو فيكتل الحيوانات — هناك التمساح — وفي بعض الأماكن النمر والفيل والفهد والثعبان ، وفي كل هذه تتعلق بها بعض المعتقدات والممارسات . وإذا كنا نراجع أو ندرس الخرافات التي تجعل من هذه الحيوانات أبطالاً ، فليس هذه حيوان لدى أو طائر أو سمكة أو حتى حشرة . . فخلو صفاته من مميزات صوفية غارقة تنسب إليه . إن كل الممارسات السحرية والاعتقالات هي تلك التي تصاحب عمليات الصيد البري والبحري ، وتصاحبها — أيضاً — الشعائر المقدسة في عملية تقديم الضحايا والقرابين ، وهي التي تشاهد بخاصة عندما تقتل طريدة الصيد . وهذه شواهد واضحة لهذه الصفات السحرية ، إذ تقترب بالتشتلات الجماعية للبدائيين بالنسبة للعلماء الحيوانى .

وبالمثل فهناك ما يشبه هذه المعتقدات في عالم النبات ، فالخفلات للمسمة intichiuma ceremonies التي وصفها العالمان Spenceov Gillen وهي تلخص في إقامة الشعائر الخاصة بتسلك الأرض وتقديسها وتأمين الإبقاء على خصوبة التربة والإخصاب النباتي . والتناجى في عمليات الصيد والزراعة وفي هذه الخفلات صوات شعائرية متباعدة بالقرى السحرية العالية الغامضة ، كما تقترب بتقديس بعض النباتات — كما يحدث في بعض بقايا الفلانة الهندية .

وفي المكسيك هناك اعتقادات سحرية تتعلق بالجسم الإنسان وأعضائه هذا الجسم — فالقلب والكبد والكلى والعينان والنخاع الشوكي الخ . . قد اشتهرت أن تمنح كل منها إلى بطم بها سمة معينة أو صفة سحرية . كما أن الفضلات والإفرازات والدم تستخدم في ممارسات سحرية .

الحماية الاحتفالية

يعد بالذكر أناترفق بين ما هو حي وما ليس حياً (aimimate Vinanimimate) لأننا نعتقد على الحواس بشكل قاطع . لكن عند البدائيين . . ليست هذه الفترة قاطعة فالحياة تنسب أيضاً — لأشياء يرونها مثل الأبرار أو تتربص بصفات حيوية ، فالصخور والأحجار والرياح والسحب والبقاع المختلفة (لا سيما الأسماك التي تسكنها الجماعات المختلفة أو القبائل . . والجماعات) كما تمثلها الخرافات الجغرافية) كل هذه تسم بأسماء صوفية ومقدسة .

فمعد الأستراليين الأصليون ، إذا جمعوها إلى أعداد كثيرة ، فإن كل قبيلة . . أو كل طوطم لقبيلة يتنمى بكنهه الجغرافى الخاص ، وهو مكان يتسم بسمة معينة تتصف بها القبيلة وتعين له صفاته المقدسة .

وعند هؤلاء الأستراليين كما عند قبائل الشرفى . . هناك اعتقالات دينية تستخدم فيها رموز هامة مستمدة من تقديسهم للمطر وللرعد ، وللبرق . . وهي اعتقالات تستهدف حمايتهم من العواصف والجفاف عند تحيى جيم لمن الهلدة .

ولا تقتصر إحيائية الأشياء (أي إضفاء الصفة الحيوية) على الأشياء والموجودات ، لكنها تتجاوزها إلى الأشياء المصنوعة ، والتي تستخدمونها مثل السلع والأدوات المنزلية ، والآلات والحروب وأسلحة الدفاع والأسلحة الحربية ، فهذه جميعها لها صفات روحية سحرية ، ويمكن أن تكون مقدسة . أو تكون ضارة . وفقاً للظروف المحلية .

وحق في المجتمعات البدائية ، التي غطت عتورات تقديمية بفعل التأثيرات المدنية ، عهد البدائيون أن الأشياء المصنوعة والتي فيها شايات اصطفاية (الأشياء مصنوعة) سواء كانت هذه المشايات صوراً أو رسوماً ملونة ، أو رسوماً منحوتة أو محفورة ، أو تماثيل حجرية أو معدنية . . هذه جميعها يرونها كأنها شيء تدب منها الحياة . وهذه الظاهرة معروفة في الصين بما يشبهه الزرافيون والكتاب . فالأرملة التي تلكت مثلاً لتزوجها أو لأبنائها . . تراها تجلس العادات كالأولاد ، تقدم له الرأى ، وتؤذى نحوه . الشعائر والطقوس والتروض . . وهي مقدسات لعبادة الصور والأصنام .

ويحذر بالذكر أن تساهل : لماذا نظل لاساليب العيشية ، والتقاليد وقوانين السلوك والأعراف الاجتماعية ، بل وللمهارات المختلفة . نظل محفظة بذاتيتنا بلا أن تغير أو تعديل ، بل لماذا نظل طرق بلر البلور وري التربة وجنى الثمار ثابتة لا يتغيرها التغيير أو التبدل على مر الأيام وكذا السنين ؟ للإجابة على ذلك نقول : إن البدائيين (كما نرد علينا البريطانية) يؤمنون بأن أي تغيير مما وصفه الأسلاف والأباء . . وسنة القدامى من الجدود ، سيحلب عليهم السكراوث والأخطار . . ولأي إنسان معرض أو مؤثر لحملهم على عصىن الديانة وإحصاب التربة ، وتعديل النظم وترتيب الأشياء . . أو تنظيم المتكاثرات على نحو جديد . . لابد يتعرض لنضب القوم وترويع الملاحة ، بل ربما القصاص .

— وفي يكون بالصن . . أقامت الطائفة الكاثوليكية برجا فوق كنيسها المشاة . . فكان ذلك إيذاناً بسبب عاصفة هوجاء من الأجتماعات . . خوفاً من الكارثة التي يتعدون أنها ستحدث بهم بسبب غضب الآلهة . . ولذا تم إزالة البرج بعد بنائه . وفي كثير من البقاع (كما في laang مثلًا) يجب على الأجنبي أن يلمر ما يقم من بناء وعلى الأوروبي أن يقطعوا الأشجار أو جلدها . . ولا أن يزيلوا الأعمدة الحجرية التي أقامها الجدود .

عالم لا منظور

— ويعصف بالمواطنون في (loango) (الطريق التروك (المهجور) بأنه طريق لقي حتفه . . وربما كان التعبير استعارياً . . كما نعتقد نحن في استعمالات اللغة . . ولكن بالنسبة للبدائيين . .

التعبير مغم بالمأى . وذلك لأن الطريق — في الوجود لمسى — له أسرارها وقواه الخفية كما تمتثل في البيوت والنشأت وفي الأسلحة . . وفي الأجبار — وفي السحب المظلة أو التي تهمر بالخطر — وفي الأشجار والنباتات والحوانات التي كانت محلًا للطريق .

وبعبارة مختصرة ، فإن أي شيء يعمل فكرة رئيسية تجمع فيها مجموعة من الأفكار . وكذا قال كجرامرجزر الفيلين :

إن كل الأشياء لها عالمها الملامنظور (invisible) مثلي يكون ماضلها لتظهور (visible) فنحن الذين تمتثل التقدم والتعديل لا تمتثل لدينا المبركات الحسية . . يسواها من المداكن . . بعكس البدائيين الذين تتخطل لديهم المبركات الحسية المنظورة . . تتخلات أخرى جماعية . . لها أسرارها في العالم اللامنظور .



ولمة موضوع هام يخص بتناول البدائيين للأسباب . فالبدائيون يتحرون أسامهم كآشياء عينية وحقيقية وفي الغالب مفهومة . وفي بعض البقاع المغلقة يعتبر المرء اسمه ليس كتحقيق لشخصية أو كدليل على عزائه أو كعلامة تشير إلى التعريف عليه . ولكنه يعتبر أن جزء من شخصيته مثل أية جراحة من الجراح كالمعن والأذن واللسان والخب — كما يعتقد أن الضرر الذي يمكن أن يصيبه إذا يتم إذا هو مل الاسم معاملة رفيعة مثلاً يحدث إذا ضرب أو جرح أو طعن .

— وفي الساحل الشرقي الأفريقي ، هناك علاقة أو ارتباط بين الإنسان واسمه . وتعتبر العلاقة مادية وواقعية ، إذ يمكن بواسطة الاسم — في نظر البدائي — إيقاع الألم أو الضرر بالإنسان ، لذلك فهم يحفظون باسم رئيس الفيلة أو عصبتها أو ملكها سرا من الأسرار ، لأنه إذا عرف يعرض شخصيته للخطر .

— وفي بعض القبائل يفرقون بين الاسم الذي يُنقلع على الطفل عند مولده — واسم الشهرة الذي يعرف به فيما بعد — وذلك لأن اسم الميلاد هو في عرفهم جزء من شخصيته ولذلك يلزم حمايته والأحتياط بعلم إنشائه .

وفي كولومبيا البريطانية — إذا استعدنا أساليب التديل والود والإعزاز — فلا تستخدم الألقاب أو الأسماء ليعبر الشخص الواحد عن الآخر — كما أنها لا تستخدم لمجرد معرفة عنوان الشخص . إن الأسماء ليست هي أساسا إلا اصطلاحات ترمز إلى العلاقات القرابية والنسب

والانساب لأسرة أو قبيلة أو في عشيرة أو الأنساب لطوطين من الطواطم . وذلك في إطار تاريخي وصوفي . وهي لذلك يحتفظ بها تستخدم في مناسبات احتفالية . وبين قبائل الكواكوتل فإن لكل عشيرة عددا محددا من الأسماء — ومن جملة هذه الأسماء تكون الشخصيات البارزة الرفيعة أو البلاء . وكل فرد له اسم خاص واحد في الوقت الواحد المعين وعندما يتسلم الشاب طوطمه الخاص بـ (حبه) أو والد زوجته يتسمى في الوقت نفسه باسم حبيبين يفقد هوو في ذلك الوقت اسمه ويتخذ هذا (الحمو) اسماً لرجل كبير السن وهو اسم لا يتنى إلى الأسماء النبيلة للعشيرة . كما أن الفرد في مناسبات مهمة من المناسبات الاحتفالية يعطى اسماً جديداً حيث يتم انضمامه إلى مجتمع جديد — مجتمع سرى أو صوفى .

الاسم ، وما يرمز إليه

— إن الخصائص الصوفية للاسم لا تفصلها عما يشير إليه — فالاسم وما يرمزوا إليه أو ما يشبهه سواء كان شخصاً أو مكاناً أو غير ذلك — لا يتفصلان في نظر البدائي . أما نحن للتخصرين فلسنا نرى في اسم الشخص أو اسم المدينة أو البلد إلا علاقة خارجية ، حيث يستعمل الاسم للتعيين بين شخص وشخص آخر في أسرة . . أو بين مدينة وأخرى في موقع جغرافي .

— إن الإشارة إلى الاسم تبدو عائلة لوضع اليد على الشخص نفسه الذي يحمل الاسم وتعتبر الإشارة إلى الاسم في بعض الأحيان بمثابة نزوع من التهميم أو التهديد أو الإحداة أو الانتهاك لشخصه ، مما يجعل الأمر عرقاً بالخطر ويستدعي الحظر .

وكذلك نجد عند بعض القبائل مثل (cherokees) في أثناء الخروج للصيد فإذا حدث أن لدغ ثعبان شخصاً ما ، فلا يصح أن يذكر أحد في القبيلة أن اللدغة حدثت من ثعبان . . لئلا تغضب الثعابين فتخرج للالتقام . وإذا أصيب ثعبان من الثعابين بواسطة سهم من سهام الضيادين ، فلا يصح أن يقال إن الضياد قتل ثعباناً . فذكر الثعابين مذلحة في عرفهم إلى إثارة غضب الثعابين وتغفرهم إلى الانتقام من الضيادين .

ذلك أن الاسم وما يرمزوا إليه لا يتفصلان كما ذكرنا من قبل . كما أن العلاقة بين الفرد وطموحه أو مجموعة الطموحة وأسلافه التي انحدر أو تتأسس من صلبها . . علاقة صوفية لا متطورة .

ونظراً للخصائص الصوفية التي تغرى إلى الطوطم وإلى الأسلاف فإن إدراك الأسماء — أيضاً — يتسم بهذه السرية والصوفية ، ويدخل في إطار التمثلات الجماعية للبدائيين .

المظاهرة

كاسي موتسيسي

ترجمة محمد جلال عباس

وأنا لست مربية أطفال .
ثم سارت به الى الفراش ، والقتة فيه وجرت لوقته الفطاه
وهو مازال يبكي ، ويطلب الماء والطعام ، ولكنها هدته مرة
اخرى بالسوط وقالت .
- توقف عن هذا ، ولا تكن كالبلهه ، والا اوسعتك ضرباً
حتى الموت .

فأصيب الطفل بشيء من الخوف ، واستسلم للنعاس
عميق ، واطمأن عليه الجده حينما بدأ شخيره الرفيع فقبلته
ومضت الى المطبخ

الجده ماما ماريما تسكن في هذا البيت وسط مدينة
ويسترن ، بجوار حي السوق ووسط المدينة ، وكانت ليلة
أحد صامت بخلاف المعتاد ، فقد كانت ليلة الأحد عادة ليلة
صاخبة لا تكف فيها الضجيج من الشوارع - ضجيج
العائدين الى منازلهم بعد سهرة نهاية الأسبوع شلل
يتناقشون ، ومحمورون وتملئ يضحون بالضحك والصباح
وعائدون من المراقص والنوادي الليلية . . لم يكن هناك
ضجيج في تلك الليلة بل صمت خيم لا يقطعه الا وقع اقدام
تسمع هنا وهناك تسيير بتؤدة واتزان .
قالت الجدة ماما ماريما لتفهما

نظرت السيدة ماريما اميالا الى الساعة الموضوعة على متبذدة
المطبخ ، كانت المقارب واقفة ، ولكنها ادرت بحسبها
الطبيعي ان الوقت متأخر جدا ، فقد كان النعاس يداعب
عينها وهي تهدد حفيدها نوتيكى بين ذراعيها تحاول أن تجلب
له النوم . ولكن الطفل الشقي ظل يقظا ، عيناه مفتوحتان
تحدقان في وجه ماما ماريما ، ونادى الطفل - اماه اريد ماء .
ردت عليه قائلة :

- ماء . . ماء ، تطلب ماء كل حين وحين ، من تظننى ،
الآن قدافات وقت النوم وانت تحدث شجة تقلق الجيران .

ليكني وكرر طلب الماء وقال :

- انزلىنى ، لا اريد ان انام . . اريد ماء

اعطته ماما ماريما الماء فشربه وبدأ يبكي ويقول

- انزلىنى . . اريد أن لعب .

فلطمته على ظهره وقالت له مهددة

- فى المرة القادمة سوف استخدم السوط وحيثما تحس لسمته
فستكت وتتوقف عن هذا الضجيج .

فستكت بعض الوقت ثم قال

- اماه أنا جوعان - اريد طعاما .

قالت

- لا بد أنك مجنون ، تطلب الطعام الآن وقد سبق أن أكلت
عدة مرات ، وأنا لست هنا لتتليدك ، فلست طفلا أوروبا

— متى ينتهى هذا الوضع ؟ متى تنتهى هذه المقاطعة اللينة ؟
متى ينتهى كل ما يسبب القلق والخوف والموت .

وانجهت الى الموقد وفتحته واخرجت منه زواجية براندى
كانت قد اخفيتها ، واخذت كأساً مملأته وأخذت تشربه سريعاً
ووجهها يمتنع من لسعة الخمر في حنجرتها . ثم انجهت ببطء
الى المائدة ووضعت الكأس والزواجية وجلست ، وسألت
الكأس مرة أخرى لتشربه رشفة رشفة وهي تفكر في أمور
كثيرة . . .

زوجها لو رآها تشرب هكذا لغضب ، ولكنه في السجن
منذ اضرايات العام الماضى مما اضطرها الى الخروج الى العمل
في أحد المفاصل .

هذا الطفل توفيكى حفيدها هو كل ما لها من الدنيا ، تركته
لها ابتها نانا بعد أن تزوجت ، وكانت قد فقدت زوجها الأول
والذئبىكى أثناء الحرب ، فقد ساقه الأمريكان والانجليز
ضمن من ساقوهم من السود بعد زواجها بشهرين ، ومات
وهو يتغفر الحنائد التى يجتئى فيها الجنود الانجليز في العلمين
وترك توفيكى يتينا .

صبت لنفسها كأساً ثالثاً اتيمته بكأس رابع ، جلست تنظر
للزواجية التى فرغ نصفها ، أو بقى نصفها ، وشتمت الخمر في
رأسها وحست بالمسام حولها جيلاً رقيقاً ، وبدأت تنفى
بأنشودة قديمة من أناشيد الزولو قبلتها الاصلية . وبعد أن
كانت رأسها مغملة بهجوم الغد ومشاكل القسيل والطريق
الطويل الذى لا بد أن تسره على اقدامها فقد كانت هنام
مقاطعه لوسائل النقل العام بعد أن قررت شركات النقل رفع
اجور التذاكر .

وبعد أن كانت تلبس الاضراب والمقاطعة أخذت تهف
هتاف الاجتماعات السياسي لتأييد المتحدث « ازيكوا
ديلوا . . . ازيكوا ديلوا »

ويتينا هي في ثوبها دخلت نسمة ربيع من فتحة في زجاج
مكسور في شباك المطبخ فاطفت الشمعة التى تضيء المكان
ولهبها التناس فانكفت بصدرها على المائدة واستندت رأسها
على ذراعها ، وأخذ جسمها الثقيل يرتفع وينخفض مع
الشهيق والزفير ، وكأنها كل ما مريحيتها منذ زواجها وتنجابها
ثاناً ، وما مر بها من لحظات سعادة مع زوجها مملأها فغراً
فيرتفع جسمها مع الشهيق الذى يملأ صدرها بالهواء ، ثم
ينخفض مع الزفير كأنها تناقلت عليها كل هموم الحياة ومتاعها
طيلة عمرها الذى يربو على الخمس وأربعين عاماً .

نانت ماما ماريا هكذا مع المدينة النائمة ومع المدينة النائمة
الأخرى المجاورة التى كانت نائمة أيضاً . . . سوليا تاون في
الشمال ، ونيوكير في الجنوب وكورتشال في الشرق ،
والادهاك والغابات في الغرب .



مضى بقية الليل وما ريا هكذا نائمة ، ولكنها بدأت تفق الى
غفوة مصحوبة بتكاسل ، حيث شرعت بنقل في جسدها
وتوقف في اضلاعها وعصلابها وتذكرت أثناء هذه الصبوة
الخفيفة انها تركت الباب مفتوحاً فزهزت من الفكرة ،
وتصورت قريباً دخل المنزل من الباب المفتوح ، وصدق ظنها
حينما شرعت بيد تمز كتفها ، وصوت يقول : —

— هيا يا امرأة — لاتنصبي الوقت — فأنت مفيوض عليك بهمة
السكر . نظرت الى اصلى توجد رجلاً في زيهِ الرسمى
الكاكي . . انه القاتون واقف فوق رأسها ممسكاً بالزواجية في
يد ويده الاخرى على كتفها . . وعادوا القاتون أمره لها : —
هيا يا امرأة اسرعي .

وقفت على قدميها ، فإذا بها أطول من القاتون بكثير ،
ولكنها نظرت اليه الى أسفل في استجداء واستعطاف تقول :
— ارجوك — لا تقبض على . . اننى امرأة عاملة . ولدى طفلى
اعوله . . يا أحسن رجل شرطة ، يا أبو الشرطة كلها . .
ياسيد الشرطة جميعها .

وجدت ما لم تكن تتصوره أو تتوقعه . . اذا برجل الشرطة
يرد قائلاً :

— هيا اسرعي . . اخفى الزواجية — قبل أن اغير رأى .
فاستلقت الزواجية ودستها وسط خطب الموقد ونظرت الى رجل
الشرطة تشكره ، فإذابه يشيح بوجهه عنها ، ويقول لنفسه
بصوت يكاد يخنقه البكاء . . .

— أنا لن أرقى الى رقيب أبدا ، فأننى كل يوم أفعل ما يمنع
ترقيقى

وانصرف تاركا أياها ، وذهبت الى فراش حفيدها تطمئن
عليه فإذابه هو الآخر قد صحا فزعا على ضجة وشجار وصياح
من الشقة المجاورة . وإذا صوت الجارة ماما سيللو يعلو
قائلة :

— لا تضربوا ابنى هكذا أيا الأوغاد الجبناء
وصوت رجل شرطة — آخر يقول :

— هو مقبوض عليه لأنه لا يعمل دفتر الترخيص
ويقول الشاب المقبوض عليه :

— هل تتوقع أن أحمل الترخيص وأنا نائم فى فراشى . فيقول
رجل الشرطة :

— المهم اننى قبضت عليك وانت لا تحمل الترخيص ...
اقسم برأسى اى لا اخرجن كل التعليم الذى تعلمته من
رأسك .. من تظن نفسك ؟
وكرر القول

— انت مقبوض عليك لانك لا تحمل ترخيص المرور
وماما سيللا تسرع الى جيب سرواله وتأتى بالترخيص وتقول
— هاهو الترخيص

فيرد عليها رجل الشرطة قائلا

— ان الترخيص ممك وليس معه ، وهو مقبوض عليه .

ويعلمو الصراخ والضجيج بينما رجال الشرطة يفرجون من
المنزل ويصحبهم هذا الشاب المقبوض عليه .

ويسأل الطفل جدته

— لماذا هذا الشجار

فترد عليه قائلة :

— هذا ليس من شأنك .

فيقول

— لا بد انما الشرطة تقبض على أحد جيراننا لأنه يقطع ركوب
السيارات .

ويعود الصمت الى المكان مع ظهور ضوء الصباح وانتهاء
حملة التفتيش

* * *

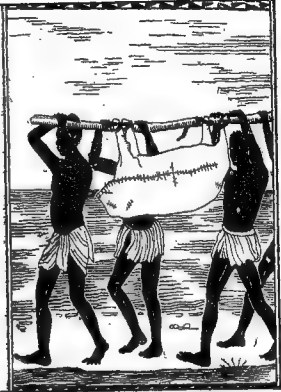
تركت ماما ماريا حفيدها بالمنزل واوصته ألا يخرج حتى
تعود ، وذهبت الى عملها ، وسرت بالسوق فى عودتها ،
واشتريت حاجياتها ، وعادت الى المنزل بعد الظهر فلم تجد
يوتيكي فى المنزل . وجرت تفتش الحجرات كالحيونة ، ثم
ذهبت الى جارتها ماما سيللا تسألها : —
— هل رأيت يوتيكي .

قالت .

— نعم لقد رأيته يجرى فى اتجاه صوليا تاون مع تيريزا ابنة



رسوم الفنانة اعتدال حسن منيب



رسم الفنانة اعتلال حسن منيب

— ماذا تفعل باطفالنا أيها الجبان .
وسقط الشرطى على الأرض ، واسلم الروح .

* * *

عادت ماريا وحفيدها بوتيكى الى المنزل جريا ، وقضت
الليلة فى أرق ، لم تتوقف عن البكاء ، وهى تقول من وقت
لآخر .

مسكين هذا الشرطى الطيب ، لن يتبقى أبدا الى زينة
رقيب .

تعليق

كاتب القصة

كاسى مولىسى

صحنى من جوهانز برج اشتهر بقصصه القصيرة الذى تنشر
من وقت لآخر فى مجلة درام الاسبوعية ، واعلمته السياسييه
والاجتماعيه التى ينشرها فى بعض الصحف والمجلات التى
تصدر فى جنوب افريقيا . وهو من رجال المؤتمر الوطنى
الافريقى ولذلك فهو محروم من الاشتغال الدائم فى المجالات
أو الصحف .

القصة

صورة واقعية لما يسود الحياة فى مدن جنوب افريقيا من
اضطراب دائم ، وواضح أن أحداث القصة قد وقعت أثناء
اضراب الافريقين عن ركوب وسائل النقل العام بعد أن
رفضت اثنان التذاكر مما لا تطيقه وتحتمله الاجور الغشيلة التى
يتحصل عليها العمال الافريقيون .

الجيران ، فهناك مظاهرة كبيرة والناس يرحلون الشرطة
بالخجارة ، والشرطة تطلق عليهم النيران والمظاهرات
يحطمون الحافلات لأن احداها قد صدمت رجلا عجوزا وهو
يعبر الطريق

ولم تفرغ ما سيللا من حديثها الا واماما ماريا تندفع بسرعة
الى الخارج وتجرى بسرعة لم يسبق لها أن جرت بها فى صفرها
موجهة نحو صوليفاتاون وهى تصبح متاهية بوتيكى ...
بوتيكى ... بوتيكى . وما أن اقتربت من نهاية حدود مدينة
وسترن واقتربت من حدود صوليفاتاون حتى وأت المظاهرة
متناف ، وصياح ، وصراخ واصيرة نارية ، وانفجارات ...
والشرطة تندفع من كل مكان ، وتخرج على الناس بالاصيرة
النارية دون تمييز ، والناس يرحلونهم بالخجارة وبما تعبل اليه
أيديهم من اشياء صلبة يطوحونها نحو رجال الشرطة .
... حرب صغيرة .. رجال ونساء واطفال هنا وهناك على
الأرض مضرجون فى دماهم بعضهم جرحى وكثير منهم اسلم
الروح ... وتراب ثائر ودخان متصاعد من الحرائق ،
ورائحة البارود تملأ الأنوف .

وسط هذا كله رجل شرطة قصير فى يده اليمنى طفل فى
يده اليسرى طفلة يجرى بها مبتعدا عن مكان المعركة ...
ولمحت فى يده من بعيد بوتيكى وتريزا .. ولكن سرعان
ما اخفى عن ناظرهما وسط جمع من النساء . واقتربت
ماماماريا لتحضن حفيدها وصديقتها ، ولكنها قبل أن تصل
كانت النساء قد أوسعن رجل الشرطة ضربا ولكنها وطعنا
ومن يقطن —

حكيمته مثلوا وميشرا بنياً الإنسان الأعل ،
ساخرأ من التفهقر والاحدأر إلى حال
الحويأ ، داعيا إلى الاتدأق والتفوق على
الإنسأ فلتنصت معا وحيما إلى هذه
السمع والمشأدمع « زارأشت » المهاجر
في طريق « نيتشة » :

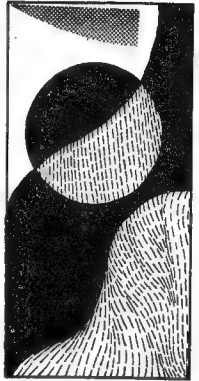
السوبرمان بين نيتشه وبرناردشو

د / عبد القادر محمود

صوت (١) من هذا الذى يتكلم ؟
صوت (٢) لا أدرى لعله وأعط يحظ
الناس ..
صوت (١) إنه يشتمنا
صوت (٢) نعم نعم فلنذهب إليه
صوت (١) وتترك البهلوان
صوت (٢) نعم نعم ..
لقد اتهمتم على طريق
مَبَكُؤْها السبوة ...
ويستأها الإنسان ، إلا أنكم
أبقيتم على أكثر ما تنصف به
النيهان ..
صوت (١) نحن ديدان !!!
زارا
لقد كنتم من جنس القرد
فبها مضى .. حصل أن
الإنسأ لا يزال
حتى الآن أحرق من القرد
في قرديته !!
الراحية وما النبأ أتبأ الحكيم
الجليل ؟
زارا لقد أتيتكم بنياً الإنسان
المتفوق الأعل
الراحية وما هو فلك الإنسان
الأعل ؟
زارا إنه من الأرض كالمعى من
المبى ، فلتنصت إزادتكم إلى
جعل هذا الإنسان المتفوق
معنى هذه الأرض وروحاً
ها . أحب من يعيش
ليتعلم ، ومن يسوق إلى
المعرفة ليها الرجل المتفوق
يعلمه .
الراحي وما مكان الإنسان المعالى
من الإنسان المتفوق ؟
زارا الإنسان المعالى حَبَلٌ عَمْدٌ
بين الحيوان والإنسأ
المتفوق . فهو الحبل المشدود
فوق الحاية ... الحق أقول
لكم : إن في العبور للجهة

تخلق التمرد المتواصل ، الذى نأخى بأنه
لاحقاً إلا للقوة ، وبأن المحبة ضعف والعدة
عجز ، والرحمة موت . ولعل نيتشه هو
الفارس الأول أساس الفلسفة الوجودية
المصاصرة ، تلك التى حلت فيها حلت
مساوية الشورة على القيم السلبية
والأخلاقية ، باسم الدعوة الخلاقة لحرية
الإنسأ القرد ووجوده القرد ، ولو كان هذا
على حساب القضاء على سائر القيم والمقائد
والأديان .
لقد نظر « نيتشه » إلى الوجود ، فرأى
صوره لتتحولة ، مادة تتعالى على الانتثار ،
فأنتقت في وجدانه فكرة العودة المستمرة ،
والميلاد للتجدد . وبدأت صور « زارأشت »
القديم « تماوج في ذهنه ، فمضى يلقي

« لاحقاً إلا للقوة .. إن ما فطرنا عليه ،
هو أن نخلق كائنات يتفوق علينا .. لاجلوقى
من العمل على إيجاد المساواة بين الناس ..
وإذاً فلا بد لنا من العمل على خلق الرجال
الأشداء حتى يمكن أن يظهر الإنسان المتفوق
الكامل ... »
هذا صوت نيتشه الفيلسوف الألماني
الذى ولد سنة ١٨٤٤م وتوفى عام ١٩٠٠م
مع مطلع القرن العشرين . عاش مريضاً
منذ طفولته ، يحمل علة موروثة أدت به إلى
الصرع ، وهشاش يمهمل من فلسفات
« شوبنهاور » و « فخته » و « فيلنلتج »
و « ميجل » ، أمشأجا غطفة من الضدية
والعلمية والأزادة المطلقة . ولعل مرضه
القاتل هو الذى أسهم مع هذه الفلسفات في



المقابلة خاطرة ، وفي البقاء
وسط الطريق خطرا ، وفي
الانصات إلى الراء خطرا
وأي خطر ... وما أنا إلا
مثنى بالصاغة ... أنا
الغيمة المايطة من السماء
وما الصاغة التي أبشر بها
إلا الإنسان المخطو الأمل .

ويدرك « زارا » أهم لم يفهموا منه شيئا
إلا قليلا قليلا ، ويدخل في حوار مع نفسه
يرى معه أنه قد ظفر بالكثير من هذا
القليل . لكنه يرى جبهة عتيدة حول
بهلوان من نوع جديد يأخذ بالباب
الشباب .. ويتجه « زارا » نحوهم فيسمع
ما يزعجه . لقد كان هذا بهلوان الجنييد
القديم يحادثهم ويطلب اليهم ألا يطالبوا
كثيرا من الأجداد ولا كثيرا من اللال ، فإن في
طريق هذا وذاك الهلاك ، والمائل في نظره

لا ينام هنيئا إذا كانت لديه شهوة أو كثرة من
اللال . ويرى « زارا » أو « نيتشه » أن هذا
الحكيم بهلوان قد أصابه الجنون حين دعا
الشباب إلى الذم والموت وأن رسالته تقضى
عليه بأن يكمل رحلته نحو الذروة ذروة
الإنسان الأمل ، وأن عليه كما يقول أن
« يوقظ مَنْ رقد ، ويحيى مَنْ جحد ، ويشعل
من جحد » ...

أصوات
زارا

لقد عاد « زارا » ..
صلىوا أيها الإخوة ...
إن الجسد قد غلّكه اليأس
من الأرض فسمع صوتا
يناديه من قلب الوجود ..
لقد علمتني ذاك حكمة
جديدة أرى من واجبي أن
الفيها عليكم .. علمتني
ذاق ألا أخفي رأسي في
رمال الأشياء البسالة ، بل
أرفعها عزيمة ثرائية تبتدع
معنى الأرض .

الراعي

سينى ... نحن غائصون
في شرور وشرور .. فكيف
يتسنى لنا أن نكشف عن
أنفسنا لنعرفها ..

زارا

إنّ من التسفوس من
لا تتوصل إلى اكتشافها إلا
باختراعها اختراعا ..

الراعي

لكن تقى بنفسى قد تلاشت
منذ بدأت التفكير في السمو
إلى العلاء ... بل إنني
خسرت ، حتى لفة
الناس .. إنني أمضى
فيلتهم حاضري ما مضى
من أيامي ... وعندما
حسبت أنني بلغت الذروة ،
أرا أنني مفردا وحيدا
فأرتجف ، وتضلك عظمي
وما أدري ، ماذا جئت حين
أنت اطلب ما فوق القمم ؟

الراعية
زارا

الكشف عن الإرادة الداخلية للعالم هو
الهدف الجوهري للإنسان المتأمل ذي
البصيرة .

لقد بدأت الطريق
باصباحي ..
وكيف وأنا أرتجف فوق
القمم ؟
إنّ هذه الدوحة على هذه
القمة تقف منفردة ، على
قمة منفردة .. لقد تعالت
فوق الأشياء والكائنات فإذا
هي أراحت أن تتكلم بعدد
هذا العلوّ فلن يفهم كلامها
أحد .. كمن مثلها ولا
ترتجف .. إنها انتظرت ولم
تزل تتعلل بالصبر ، ولعلها
مثلك ولقد بلغت مسارج
السحاب ، تتوقع انقضاء
أول الصواعق ، لتضىء
ومطر وتشر جنات أخرى
على الأرض البعيدة

الراعي

الجرادة ..
لقد أصطقت نفسى ...
ولن أتركك نفسك ...
صاحبك في كل مكان ومع
كل زمان .. إنني لجئت
إلى الأعمق وأنا أطلب
الاعتلاء .. وما أنت إلا
الصاعقة التي توقعتها ..

زارا

إنك بشير بالحياة الحقة ،
وأمشالك قليلون ... فما
أكثر المتألمين بالوت !
ومن هم المتألمون بالوت ؟
هم المتألمون من الحياة
والداعون إلى الهروب منها .
ولم أين يهربون ؟

الراعية

إلى أديرة الاحترار للجسد
والروح معا .. إنهم المصابون
بمسك السروح . فهم
ما يكادون يولدون للحياة
حتى يبدأ موتهم معهم ،
يتمشى بهم في صحارى
الزهد والضياء والمكآل ..
إنهم يقولون إن الحياة الآلم .
ولم لا نسو فوق الآلام ؟ ولم
لا نجزم هذه الآلام ؟ إن
هؤلاء جميعا يهربون من
تكاليف الحياة ولهم البقاء
ولا يسهم إلا أن يلقوا
بأعضائهم في رقاب
الأخرين .

الراعي
زارا

هل هم لا يعرفون الحرية ؟
مطلقا .. هم لا يعرفونها ،

بل لا يميّزونها . . ولو احبوا الحرية لخربتهم وأزالت من أيديهم وأرجلهم وقلوبهم وعقولهم أغلال الموت والعار .

وواضح أن « نيتشه » القائم الشاخص في صورة « زارا » الحكيم لا يؤمن بغير القوة الساحقة لكل ضعف ورحمة وعجز ، الداعية إلى توكيد الحرية التي تؤمن باستمرارية الصراع من أجل الأفضل ومن أجل البقاء الحق للأصلح أو الأقوى ثم للأسمى والأعل ، الأكثر أو الأعظم علواً ومسواً وبقاً . إنه لهذا يرى أن السلام وسيلة وليست غاية ، إنه وسيلة لتجديد الحروب أو الصراعات من أجل البقاء الحق أو الحياة الخالدة .

من هنا كان لا بد من استمرار الكدح والكفاح ، وأخيراً كل الخير ليس فقط في الظفر بالنصر ، بل في الانتصاف الحق بالشفاعة .

وإذا كان « نيتشه » كمفكر فيلسوف لا يرفض الزواج والارتباط بالأمسة والأولاد ، فإنه يؤكد أنه ليس للزواج في رأيه ومنهجه إلا معنى واحد وثيق الصلة بفلسفته في خلق الإنسان الأعل . فالزواج كما يرى ، إما هو مجرد اتحاد اراديين حرتين خلق فرد ثالث متفق ، يسمو على من كان السبب في إنجاده . غير هذا الزواج في نظر « نيتشه » ليس بزواج ، إنما هو أمر غير مقبول أو هو مجرد مسكنة روحية يتقاسمها اثنان ، وقتئذ موحد يتمرغ فيه اثنان . وكم من ملاين الأطفال من هم ضحايا هذه المسكنة وهذا الدنس ومن فهم - كما يقول - أن يكسوا على آباءهم وأمهاتهم جميعاً .

لماذا وقفنا أمام « برناردشو » لتعرف على رأيه في الإنسان الأعل ، فإننا نجد شخصاً المسوق كله في فلسفته للوجود ومصير الإنسان مؤكداً أن دفعات الحياة يجب أن تغشى نحو التطور الخلاق ، حيث تشهد ونرى سيطرة الإرادة على المادة . ولعل برناردشو قد أخذ من فلسفة « نيتشه » و « برسون » بالذات في نظريته عن التطور الخلاق . لو لعل « برناردشو » و « نيتشه » و « برسون » وغيرهم ممن تبعهم أو خالفهم قد أفلادوا جميعاً من ثراء « نظريات التطور » والنشوء والارتقاص وغيرها من النظريات المتفقة معها أو المخالفة لها . أقول لعلمهم جميعاً قد أفلادوا من هذه النظريات ، فقدم

كل منهم برأيه في نظرية الإنسان الكامل على اتفاق أو توليد أو تطوير أو اختلاف .

« برناردشو » أب المسرح الفكري في إنجلترا . ولد في يوليو ١٨٥٦م وتوفي عام ١٩٥٠م . من أشهر أعماله : بيوت الأراميل ، وكانديد ، وحرفة السيدة « ورن » والأسلحة والإنسان ، ورجل القدر ، وجماليون ، وقبصر وكليوباترة وهذه وأشغالها تتناول مشاكل الاجتماع والتاريخ . . . لكن « شو » المفكر الفيلسوف يظهر واضحاً في « العودة إلى « ميتو شالغ » و « الإنسان والإنسان الأعل » .

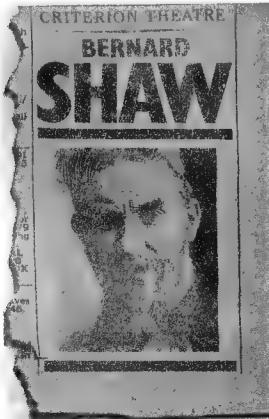
وهو يتخذ في صياغة فلسفته عن الإنسان الأعل تلك القصة التقليدية التي تعبر عن قوة الرجل وضعف المرأة ، وتصوّر فيها تصور ، الموقف الأزلّي الذي يبدأ بأن يطارح الرجل المرأة أغاني وأشعار لمحبة ، ثم ينتهي بأن يطلبها للزواج . لكن « شو » بخياله السرائع يرى للإنسان قسمين اثنين : الجزء أو القسم الواقع ثم الإنسان الأعل الخيالي . أما

البطل فهو شخص واحد يتخذ اسمين اثنين : « تانر » وهذا هو اسمه الواقعي ، و« دون جوان » وهو اسمه الخيالي . ويجعلنا الجانب الرئيس من القصة كيف استطاعت ظروف الحياة أن تدفع « آن » إلى خداع « تانر » لتزوجه وتضعه في المصيدة الخالدة رغم أنه يعلم أنها تغل الجانب الشهواني المحرّب عند المرأة الأثني .

ولل جانب شخصية « تانر » نجد شخصية « أكتافوس » ذلك الشاعر الحالم الذي لا يرى في المرأة إلا ملاكاً بهيم من عليها السماء .

الغريب في القصة الشائكة أن خسارة « أكتافوس » في صفة الحب العلوي ، يعتبرها « تانر » مكسباً له لا خسارة . وعلى الرغم من أن « آن » كانت تلعب مع أكتافوس لعبة القف والفار ، فإنها كانت تشبث بصاحبها « تانر » حتى إن عقلته المتحضرّة المتحررة ، لم تمنعه من السقوط في شرك غانية لعب . . .

أكتافوس أنا لا أستطيع أن أكتب دون وصى . وما من أحد في هذه



العقل عند برناردشو هو القوة الخلاقة لنوافع الانسان الحر الجديرة بالحياة ، وبدون هذه القوة يتعثر الانسان في أخطائه حتى الموت .

ويقع «تاتس» أسيراً في النهاية ، ويتزوج «آن» على رغم اعترافه بأنه غير سعيد ويمتاز القصة بناصر ميثالية تنتهي إلى ما يشبه الصور الإغريقية ، نرى ذلك حين يقع «تاتس» وصحبه في شبكة قطاع الطريق . وإذا بنا تنتقل معهم عند المساء ، إلى عالم ليس فيه صوت ولا ضوء ولا زمان ولا مكان ، حيث نلقى في الجحيم «دون جوان» الذي هو الصورة الأخرى من «تاتس» أو امتداده ، ومعه تمثاله الذي سبب وفاته ، ومعه الشيطان الأكبر .

ماذا يريد «برناردشو» أن يقول على لسان دون جوان في النهاية ؟ إنه يقول بلسان فصيح إن العقل غير مقبول لدى كثير من الناس أو معظم الناس ، لكنه في الواقع هو القوة الخلاقة لنوافع الإنسان الحي الجديرة بالحياة والعقل ضرورة حتمية للإنسان ، وهو بدونها يتعثر في أخطائه حتى الموت .

وإذا كان الإنسان قد استطاع أن ينشئ حواشيه ويطورها ، فإن عليه بحكم التطور والتقدم أن ينشئ عينه للمفكرة ، عقله المستبصر ، الذي يرى وحده الهدف من الحياة ، ويعمل على تبصيرنا بهذا الهدف بدلاً من تعليله وإحباطه . أمر آخر يؤكد «شو» هو أن الإنسان أو المثقف المفكر هو الذي يسعى عن طريق التأمل الباصر إلى الكشف عن الإرادة الداخلية لهذا العالم الكبير الرحب ، وإلى العمل المتصل ، على

الحق أقول لك ... إنني ما خرجت من ساحة الحب لحظة وكيف ؟ كيف وأنا واقع في حب «آن» ذاتها ، ولكنني مع ذلك لست أسيراً لهذا الحب ولا أنا من يسهل خداعهم . تلبر يا صديقي موقف النحلة الطائرة ، وتذكر ما تصنعه ، وكنت حكيماً ... واعلم أنه لو استغنت المرأة عن عملنا ، ولو أكلنا خبز أطفالنا بدلاً من أن تصنعه يرق جيبتنا ، لقتلنا النساء ، كما تقتل أنثى المنكوت رفيقها أو كما تقتل النحلة صاحبها ولو كان الرجل لا يصلح إلا للحب وحده فستكون المرأة عمة في عملها هذا ...



برنارد شو

الحياة يستطيع أن يمنحني ذلك غير «آن»

حسن ... ولكن لا يحسن أن تحصل على وحيك منها وأنت عنها بعيد .

وكيف ؟

إن «بشراوك لم يرد من «لورا» نصف ما تراه أنت من «آن» ... إن «دانتي» لم ير من «بياتريس» ما تراه أنت من صاحبك ومع ذلك فقد كتب «كلامها» شعراً من الطراز الأول .

ماذا تريد أن تقول ؟

أقول إنهما لم يخطأ بجهلها إلى مستوى فراش الزبوجة . لذلك بقي جبهيا مشتغلا وحاجا حتى النهاية ؟ تزوج من «آن» وسُرى ...

وماذا أرى ؟

بعد نهاية اسبوع واحد ، سوف تجد من الوحي مثل السدى تجد في صحن من الفطائر !

أنتظني سأخبرك بها إلى هذا الحد ؟

كلا ... فإني حقا لا تضيق بصحن الفطائر لكنك ستضيق حتى لو كان طعام كل صباح ومساء . عند ذلك لن تجد الوحي الذي تشده ... وعندما تعتاد عليها لن تصبح حلم شاعر أو فنان كما كانت ، بل ستفقد زبوجة ترون متين أو سبعين كيلوجراما من اللحم والشحم .

ثم ماذا ؟

وستضطر أن تحلم من جديد بأمرأة أخرى ، حيث ينتهي الأمر بأن يكون لك صيف طويل من النساء ...

لا فائدة من الحوار معك .

إنك لا تدري ما أنا فيه ... ويظهر لي أنك ما عرفت الحب أبداً ولا تعالمت بشباكه أبداً .

اختراع واكتشاف الوسائل لتحقيق هذه الإرادة السامية .

وإذا كان « شو » في مطلع حياته الفكرية الأولى يرى أن المسؤولية في البداية في تحديد تصرفات الفرد ، تقع على عاتق المجتمع بكل ظروفه المادية والاقتصادية ، فإنه عاد في مراحل نضجه الفكري يستكمل مسيرة رأيه في أن الفرد في المرحلة الثانية هو المسئول الأول والآخر . بمعنى أن الإرادة هي كل شيء ولا شيء غير الإرادة .

من هنا وضع « رجل القدر » نابليون بوناپرت في موضع المسؤولية حيث صورته ضحية وصوليته أو طموحه الذي لا حد له . ولم يكتف « شو » بهذا ، بل وضع حل لسانه ، كل ما يدركه « شو » من أهوار نفسه ، وما يدركه من تجاربه ولفسفته في الإنسان الكامل الأصل ، فلتقف معه لحظات عند النهايات الأخيرة من مسرحية « رجل القدر » ...

نابليون والسيدة الأسيرة المسترجلة

السيدة لقد انتصرت هليك ياسيدى القائد

نابليون إنك سيدة وقحة تنفصك الحساسية ... أهذا هو الزى المناسب ؟ أتلبسين ملابس الرجال ؟

السيدة يبدو لي أنه متشابه لما لبستما

نابليون إلى خجل من أجلك

السيدة نعم فالجندي يجلس من لا شيء ، « تقبلي في بعض الأوقات » ألا تريد قراءة الخطابات قبل إحراقها ياسيدى القائد

نابليون ليس بي فضول ما .. ياسيدتى لكن إذا كنت شديدة الشوق لقراءتها فإن أصرح لك بذلك

السيدة لقد قرأتها فعلا

نابليون هل غضبت ياسيدتى .. إننى أعرف ما تجهل من هذه الخطابات

السيدة لقد قرأتها منذ عشر دقائق تقريبا

السيدة آه ياسيدتى القائد .. لم أستطع هزيمتك بعد .. وإلى لشديدة الإعجاب بك .

والآن فقط ، وفي صلق ويلا تملق أقدم لك ولائى

(تقبل يده) لا تفعل ذلك ... كضك

نابليون سحرا أريد أن أقول لك شيئا ، ولكنك ستسئ فهمه . وما هو ؟

السيدة حسن إذن . إنى أحسب الرجل الذى يجرؤ أن يكون أناثا دنيا !!!

نابليون أنا لست بدين ولا أناث . آه ... إنك لا تقدر نفسك حق قدرها ... ثم إننى لا أقصد الذنابة ولا

السيدة الأناثية

نابليون أشكرك ... ظننت أنك تقصدين ذلك

السيدة إن ما أقصد بالذات هو وجود هذه البساطة الناعمة في شخصك

نابليون هذا أفضل

أصالحك القول بانك لم تكن بك حاجة إلى قراءة الخطابات ، ولكنك كنت فضوليا تريد أن تعرف ما بها فلجيت إلى الحقيقة وقرأتها بعيدا عن الانظار . ثم

نابليون

السيدة

نابليون

السيدة

نابليون

السيدة

نابليون

نابليون

السيدة

نابليون

السيدة

نابليون

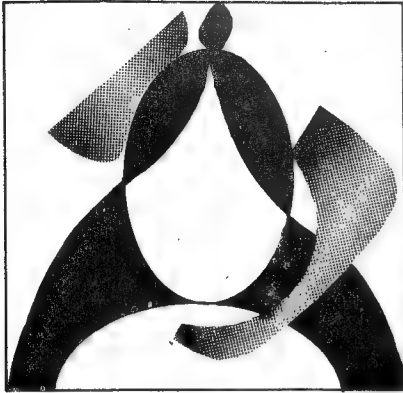
السيدة

نابليون

السيدة

نابليون

السيدة



عُدت بعد ذلك وكأنك لم تفعل شيئا

من أين انتظت هذه القيم الأخلاقية ؟ هل كان جدك صاحب « حانوت » للموى ؟

نابليون كلا ... لقد كان رجلا أنجليزيا !

السيدة هذا يوضح السبب . فالأمة الانجليزية أمة تتكون من أصحاب « حوانيس » للموى ... والان فهمت لم

نابليون هزمتي ؟ آه ... أنا لم أهزمك ... ثم إننى لست أنجليزية ..

السيدة بل إنك إنجليزية صميم .. اسمعى لى وأنا أوضح لك ما هو الإنجليزى ؟

نابليون أعمل سيدى القائد هناك ثلاثة أنواع من الناس في العالم . أهل الطبقة الدنيا

نابليون ثم الوسطى ثم العليا . ويشترك أهل الطبقتين العليا والدنيا في صفة واحدة ، فهم لا يتزوجون عن الجرمية

نابليون وليس ثم قيم أخلاقية عليا .

السيدة
نابليون

وكيف؟

أهل الطبقة الدنيا
لا يستطيعون أن يصلوا إلى
القيم الأخلاقية وأهل الطبقة
العليا أرفع من أن يتنصروا
بها... وأنا لا أعشى أى
الطبقتين . فالطبقة الدنيا
تهزأ بالقيم الأخلاقية دون
علم ، ولذا فهي تصنع منى
معبودا ، بينما تهزأ الطبقة
العليا بالقيم الأخلاقية دون
هدف . ولذا تحطمهم
أرادل... الحق أقول :
إننى سأسير فوق كل دهمة
ونبلاء أوروبا بالسهوة التى
يمر بها المحررات فوق الحقل !

السيدة
نابليون

والطبقة الوسطى ؟

معهم الخطر ومنهم
الخطر... لأن لديهم
المعرفة ولديهم الحلف .
لكن لهم ضعفهم . فهم
يتورعون عن الكثير...
تفكيرهم سلسل من
الأعراف والتقاليد والمبادئ
الأخلاقية .

السيدة

إذن... مستهزم
الإنجليز !!! لأن كل
أصحاب الحسوانيت من
الطبقة الوسطى...
كلا... وذلك لأن
الإنجليز جنس مختلف عن
بقية الأجناس فلا يوجد
إنجليزى مها بلغ من الضعة
لا يشمر بالقيم الأخلاقية ،
ولا يوجد إنجليزى مها بلغ
من النبل يولد قد تحرر منها...
ولكن يولد الإنجليزى وبه
قوة عجيبة تؤهله لأن يسود
العالم .

نابليون



السيدة

نابليون

ضعفك ويسمى ذلك
رجولة ، يؤيد الملك إيماننا
بالمملكة ، ويقطع رأسه إيماننا
بالجمهورية .
حلقة واحدة من فضلك .
أريد أن أعرف كيف أكون
إنجليزىة وفق هذه
الآراء !!!

هذا واضح تماما من
سلوكك... كنت ترغيب
الحصول على بعض خطابان
الخاصة... أفضيت
الصباح فى محاولة سرقتها ،
وقمت لك هذه السرقة...
تماما كما يفعل قسطنط
الطرق ، ثم حاولت كذبا
وضمى موضع السارق لها ،
موضحة إن كل ما تم فى هذا
الشان ، كان ناجما عن دناى
وأنانيه ، وعن طبيعتك
وتفحيتك !!! أو ليس هذا

كيف ؟

عندما يريد شيئا لا يعترف
لنفسه أنه يريد ، بل يتنظر
حق يرسخ فى عقله ،
اعتقادا منه ، بأن واجبه
الأخلاقي والديني يحتم عليه
هزيمة من يملكون الشيء
الذى يريد...
عندئذ... يصبح عنيدا
لا يقاوم ، ولا ينقصه
الموقف النبيل ، فهو يتصر
ويستولى على العالم متخذاً
صورة اللقذ البطل حامى
الحريات... المدافع
الأكبر عن استقلال
الشعوب .

السيدة

نابليون

السيدة

هو أخلاق قوم الكرام ؟
هراء !!! أنا متأكدة أننى
لست إنجليزية بنتا ، لأن
الإنجليز قوم أخياء . أحب
أن أسألك قبل إسحاق
المخطبات... أتعرف أنك
ياسدنى القائل لازلت تحتفظ
بخطاب زوجة القيصر
الأكبر ؟
أشعل النار فى المخطبات !
نعم... (تشعل النار)
وخطاب زوجة القيصر
الأكبر ؟
ها هو فوق المخطبات
المشتعلة... إن زوجة
القيصر الأكبر فوق
الشبهات .
لكنى اتسام هل تبقى زوجة
القيصر فوق الشبهات إذا
رأيتنا معا هنا ؟
ممكن حق !!! وأنا ممكن
اتسام...

نابليون

السيدة

نابليون

وينطلق بنا « برنادشو » فى فلسفته
الفكرية مؤكداً أن طبيعة المادة إذا كان من
شأنها أن تعرف تطور الفكر ، وتقف دون
اتطلاعه ، فإن نهج الخلاص من صوائق
المادة ، هو فى الاعتماد على الفكر المجرد ،
والسمى التواصل نحو ترقية هذا الفكر

الزواج فى رأى نيتشه هو اتحاد إرادتين
حريتين لحق فرد ثالث متفوق يسمى
من كان السبب فى إيجاده .

وتطوره .. فما يترقى الإنسان عن الجرثومة الصغيرة أو الدودة الحفيرة إلا بقدر تعلمه وسعيه في هذا السبيل . فإذا أخطأنا فعلينا ألا نفرغ من الأخطاء ، بل علينا أن نصصح من هذه الأخطاء ، وأن نواصل السعي حتى نبلغ ما نريد . إن هذا هو ما نتجده في قصة : المودة إلى « ميتوشالغ » بطل التوراة القديم الذي قيل إنه عاش تسعمائة وتسعين عاماً وأطول من عمر نوح عليه السلام ... حيث نسمع صوت « شو » مع هذا الحوار الرائع بين القديم والجديد ...

المولود القديم نحن إذا كنا مرتبطين بهذا الجسد المستبد ، فلا بد أن نخضع مسحه لسلطان الصوت ... ومن ثم فلن نتحقق غابتنا المولود الجديد وما غابتنا ؟ المولود القديم أن أصبح خالد . المولود الجديد سيأتي اليوم الذي لا يبقى فيه أناس مطلقاً ، ولا يبقى شيء غير الفكر المجرد . المولود القديم تلك هي الأبدية ..

فلماذا وقفنا مع « برناردشو » في ذلك الحوار الرائع بين الحية وحذاءً ظهرت لنا فلسفته في حرية الاختيار والإرادة بأجل بيان ...

الحية ... إن التَّحْيِيلَ بدياسة التكوين ... فانت تصنعين أنك تشبهين ثم تتردين ما تصنعين ... وما تزالين كذلك حتى تخلفي ما تريدن وكيف أخلق شيئا من لا شيء ؟

كل شيء لا بد أن يخلق من لا شيء ... انظري إلى هذه المعادلة من النعم على ذراعك ...

نعم ... إنها لم تكن في هذا المكان من قبل ... كما أنك لم تكن قادرة على تسلي شجرة يوم رايتك للمرة الأولى ولكنك أردت وحاولت فكسك لك ما تريدن

هل هناك نهاية لما يريد أن يقوله « برناردشو » ؟ الجواب على لسانه ،

نيتشه هو الفارس الأول الذي أسس الفلسفة الوجودية المعاصرة ، تلك التي حملت مبادئ الثورة على القيم الدينية والأخلاقية باسم الدعوة لحرية الإنسان الفرد

سبيل الاتجاه الوحيد الذي يتكرر في حوادث وأحداث التاريخ .

أما الظلم أصعب الظلم أو أروع الظلم كما يقول العقاد ، فهو ظلم التسوية بين غير المتساويين فإنه يجور على الأصغر ، ولا يحسم المجرى من الصلاح ثم إن العالم الذي يتساوى فيه كل شيء ، وهذا مستحيل - لا شيء فيه .

وإذا كان اتجاه التاريخ المعقول هو الاتجاه الذي تنتهي إليه الحوادث في حياة الفرد ، وحياة الإنسانية جمعاء ، وكان هذا الاتجاه مما تلقي عليه حوامل الوفاق والشقاق ، ويتروا منه ما يراد وبما لا يرد من عمل المؤرخ ، أن يفهم للتاريخ معنى أعمر غير معنى المصادفة العمياء وأن يرى للعالم مصيراً مقدوراً ، يفضي إلى غاية هذا الاتجاه حسب عناية الله .

ويضحك العقاد بلاء روحه القوى من وراء الأجيال وعبر الأجيال فيقول لنا وللتاريخ : لعل « نيتشه » كان يمزح حين قال إن الإنسان قنطرة بين العرود والسيوربان . ولو كانت هناك قنطرة حقا فلما نطقت لا يبينها الفرد ، ولا يبينها ذلك السيوربان ، ولا تبقى نفسها بينديها ، ولا تبنيها الطبيعة التي قد تخطو من حالي إلى الملوحة ، وقد تخطو إلى الملوحة بته وبسرعة إلى غير وجهه . إنما الصواب كل الصواب أن تقول أو أن يقال إن الإنسان « قنطرة من الأرض إلى السماء بينها الله ... قنطرة قنطرة أسفل سافلين وفزوتها أعلى عليين ... مرجع من التراب للجبون ، إلى أفق الأرواح والمقول وينادي وينادي : يا أيها الإنسان إنك كائن إلى ربك كئساً قسلاً ... ولكن أكثر الناس لا يؤمنون ، ولكن أكثرهم يجهلون ، ولكن أكثرهم للحق كارهون .

ومن مضمون بيانه ، أنه ليس ثمة نهاية ... وصل الرقيم من أنه ما يزال كثير جداً من ملايين الكواكب والنجوم ومنازلها خالية ، وأن كثيراً من ديار الفلك ومسكنها لم تظهر حتى الآن ، فلا بد للبلور يوماً أن تملأ هذا الفراغ الرحيب إلى نهاية غيابه إن كانت له نهايت ... أما ما يتجاوز حدود هذا العالم الكبير ، فإن عيوننا ما تزال قاصرة جداً عن بلوغه أو الوصول إلى ما وراءه .

وتتبادل مع العقاد : ما مكان الإنسان في عقيدة الحق بالنسبة لسائر العقائد سواء كانت من عقائد الفردة أو السيوربان ، أو غيرها من الأشياء والنظائر ، أو ما يخالفا ويقابلها من سائر العقائد والآراء .

إن « العقاد » يقول إن هذا السؤال يسبقه سؤالان الأول : هل للتاريخ الإنسان وجهة معينة نستطيع أن نتبينها من جملة الحوادث الماضية ؟

والجواب أنه سؤال يتوقف جوابه على السؤال الثاني الذي يقول : ما عسى أن تكون وجهة التاريخ المعقولة إذا تخيلنا له اتجاهات يتوخاها على عيج مرسوم ؟ والجواب الشامل : إنه شيء يتعلق بالإنسان الفرد ، وشيء يتعلق بالإنسان كافة أو بالإنسانية جمعاء .

أما ما يتعلق بالفرد ، فهو ازدياد نصيبه من الحرية والمسؤولية ، وأما ما يتعلق بالإنسانية جمعاء فهو ازدياد نصيبها من التعاون والاتصال وهذا وذلك هما في الواقع

حاكمة من خلال وسائل الإعلام والتعلم (سينما، مسرح، إذاعة... الخ) لهذا أصبحت الأسرة جهازاً من أجهزة السلطة: وفي مواجهة هذه الثقافة الرسمية ثقافة أخرى ثقافة القوى الاجتماعية الأخرى التي تسعى لأن تسيّد نفسها في علة أيديولوجيات، بعضها رغم احتلالها الشكل مع الحكومة إلا إنها جزء منها كالوفد وحزب العمل الاختلافات بينهم أصلحية، وثقافتهم حكومية غاوية بدون عمق، مجرد انبعاث عاطفي.

مصر... مصر... أمنا !!

□ والاستاذ: فتحي رضوان
لا يرى لزنا أو شكلاً للثقافة... فحين عندما استرجعنا تراثنا الثقافي وجدناه ناقصاً. اثبتنا الغرب بدون أي نظرة واعية، بدون مزيج عدد... وهذا منذ أيام العقاد وله حسين، ويكيل... الخ، كتاب الألف صنف، الذين أشرروا على كتاب اليوم، وهذه الثقافة الغير متمهجة وهؤلاء الكتاب التابرون صننا الثقافة الحكومية بكل عبور، كما صننا هؤلاء الحكام وجنوا على الدولة.

□ والاستاذ: محمد عودة
يقول: الثقافة الحالية هي ثقافة الطبقات السائدة، الطبقات التي لا تعنيها الثقافة في شيء، هذه الطبقات ثقافتها معروفة... كباريات شارع الهرم، مساحات الفطام الخاص، الحلققات البوليسية، الأغاني الهائلة... الخ وهذه الثقافة ليست ثقافة مصر، مصر بلد الثقافة في الشرق.

●... والبيدليل ١٩
- اتفق الاستاذة العالم ورضوان وعده على أن البيدليل هو الاشتراكية... لماذا ١٩.
□ العالم: يقول: لأن الاشتراكية الوحيدة التي تستمر في الواقع الانساني، وتتمى روح العقلانية، روح النقد، روح البحث عن الجيد، روح كرامة الإنسان، التفتح الإنساني، الازدهار البشري. لأن الثقافة في ظل الاشتراكية ستكون مصرية أصيلة، لا تميل إلا عن أصالة الشعب المصري.

□ رضوان: يراها: من مخرج تعبيرات جنينة، ومن الممكن أن تنشأ صور أخرى للمسرح، قد يدخل فيها تعبير أكبر من الزجل والشعر المثور فلا احساس بالحرة والتعليم والثقافة في الاشتراكية سيدفع الانسان إلى رفض التبعية.

□ وعودة: يقول: لأن الاشتراكية هي العدالة الاجتماعية في أرق صورها التي تقضي صانع استغلال الانسان لأخيه الإنسان. وهذا كله تحقق في الناصرية، والناصرية التي آمن بها هي التطبيق المصري للاشتراكية، التطبيق الذي يضمن تحقيق

كان قد بحثنا من قبل - على صفحات القاهرة مشكلة وغياب الثقافة عن صحن المعارضة... ولأن هذه الثقافة جزء من أيديولوجية الحزب الخاصة، ولأن هذه الأيديولوجيات غريبة نفسياً واجتماعياً وثقافياً عن الشعب المصري، ولأنها أيضاً في مصر يفضل المتبئين على شكل حزب، ولأنهم أخيراً يجادلون تسييدها وتمييط الوعي الجماعي داخلها من خلال وسائلهم الاعلامية الخاصة والعامة... من أجل هذا كله نحاول اليوم أن نجيب عن...

أثر ثقافة المثني أيديولوجيا ما (غربية) على شكل الثقافة الشعبية ١٩

فهل سيتقبل رجل الشارع ثقافة المثني؟
هل سيستطيع المثني تمييط رجل الشارع في ثقافته ويجعله يدرع فته من خلالها ١٩
والعديد من الأسئلة التي تطرح نفسها لكن علينا أن نبحث أولاً عن أسباب رفض المثني لثقافة الأيديولوجيا السائدة.

الأيديولوجيات والثقافة الشعبية .. كيف ؟!!

تحقيق علاء عريبي

●... أتري لماذا ١٩

□ الاستاذ: محمود أمين العالم
يقول: ثقافة الأيديولوجيا السائدة (الحكومية) ثقافة يغلب عليها الطابع التوليقي بجانب الرؤية الأمريكية للحياة - الرؤية الاستهلاكية - ثقافة هشة تبنيها الحكومة كل يوم في ضماير وعقول الناس لتكرس وجدها كطبقة



محمود أمين العالم

- العالم - الثقافة الحكومية يغلب عليها الطابع التوليقي بجانب الرؤية الأمريكية للحياة، الرؤية الاستهلاكية - لا مجال لتطبيق الاشتراكية الآن في مصر

الحرية السياسية ، والاقتصادية ، والثقافية لكل مواطن .

● إذا كانت الاشتراكية عدلاً ، حرية ، مساواة ، للكادح في المصنع والحقل والديوان ، إذا كانت للطبقة المريضة من الشعب طبخة الكادحين .. أتعتقد أن رجل الشارع سيتقبلها ؟ كيف يتقبلها وهو الرافض لكل ما هو غريب عنه في قوله .. والجسم اللئيم جسماً حطاً على الشوك .. ؟ كيف يتقبلها وهو النافرم أي صورة للشركة ..
● حارة ملك ولا عمارة شرسك .. ؟ كيف ؟

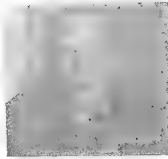
□ العالم : يقول : أنت صادق تماماً بذكرك هذه الأمثلة ، لكنك تعلم معي أنها صدى السلطة ، صدى إيديولوجيتها وثقافتها الملوثة من خلال وسائل الإعلام ، ألم أقل لك أن الأسرة أصبحت جهازاً حكومياً صديقاً إذن قلت أن الاشتراكية ليست غريبة ولا مغايرة لطبيعة المصري ، لأنها موجودة في فكر المنتج والفلاح ، هي في الشعور الجماعي ، في التعاون ، في الأخوة .. الخ . فالظروف التي أنشأت الرأسمالية تنتهي الاشتراكية ، لكن الكور : لا بد أن نعلم الناس وأن نوجههم ..

□ ورضوان : يرى - رجل الشارع مستعد عندما يجد الفكر الواضح ، قبل أراضا من الممكن أن تبيت الأكرار التي نبيت في القرب .. فإذا كانت الحرية هي المائدة فلماذا يرفضها رجل الشارع ، لكن يجب ألا نأخذ يستعوز على نفسه . لأن هذه الأمثلة كانت مبررة في زمانها من القهر وتسلط الحكام والقطاع .

□ أما عودة : فيرى .. أن الأدب الشعبي أساساً أدب اشتراكي ، فليسيرة والمثل والوال .. الخ كلها تنادي بالمعاد ، بالمساواة ، بتطلع إليها ، وللمعاد والمساواة جوهر الاشتراكية فكيف نقول أن رجل الشارع يرفضها ولا يعرفها ؟

● ماذا يكون شكل أدب رجل الشارع الاشتراكي ؟

□ العالم : يرى ، أن الحياة الجديدة ستنبثق من داخلها الثقافة الجديدة ، وفي ظل الحياة الجديدة ستزول الفوارق التعليمية والثقافية والمادية بين الفلاح والمعلم لكن ستبقى التميزات الإبداعية ، وللمعلم الاشتراكية هي الإيديولوجيا الوحيدة التي ترتقي بإدخالها الفنون الشعبية ، وهذا واضح جداً في روسيا . وإذا لم تكن روسيا اهتمت بأن تمنح سنهم لأتاتيس ماركسي أو انجاز ، بل تمنح مصر ، ولنا قوانيننا الخاصة وثقافتنا الخاصة .



□ أما رضوان فيقول : إذا كانت اشتراكية حقيقية غير مقتبسة ، فالحرية مستحقة في نفوس الجماهير من مبدعين ومتلقين ، وفي ظل التطبيق الصحيح الذي يوجب ظروف المجتمع وثقافته ، ستزدهر الثقافة الشعبية وتتغلب على الثقافة العامة ، لأنها الأقوى والأعنف وسيكون هناك وفرة وفرة في الإبداع .

□ وعودة : يرى .. إننا في ظل الناصرية (الاشتراكية المصرية) عندما نغمر الأمة وطور من ثقافة الشعب ، ستلحق التطور في الفن الشعبي وبدلاً من أن يقول رجل الشارع «إذا كان لك حاجة عند الكلب قوله يا سيده وهذا قمة اللذل والتخلف ستجده بطوركيا فعل إلى .. وكلنا أولاد تسعة» فكيف زادت ثقافة الطبقات الشعبية تطور فته وأهية : وهذا ما كان يحدث في حكم عبد الناصر ولن يحدث إلا في ظل الناصرية .

● البعض يقول : أن المبتدئين إيديولوجياً لم يتعدوا مرحلة الخطابة إلى التخطيط وكيفية التطبيق ..

فهل حقاً تينتم الأفكار العامة دون وعي بكيفية التطبيق ؟

□ العالم : يقول .. تجربة عبد الناصر ليست بعيدة ، كنا جميعاً متشوقين فيها نقول إننا طبقاً .. أما لا أحب أن أحدث عن نفسي ، لكن كنت مسئولاً فيها عن المسرح وأخبار اليوم ، والكتاب ، فأفضل مرحلة أزهدها فيها المسرح المصري كانت فترة الستينيات التي كسرنا فيها الحواجز ، وشرنا الثقافة الجماهيرية في الأقليم ، كتب دار الثقافة أيام فروت حكاية .. الخ وبرغم وجود بعض التناقضات المخوفة على هذه المرحلة ، إلا إنها مرحلة مزدهرة جداً .

□ أما رضوان : فيرى .. إن إنتاجنا بالفعل مجرد مقالات تقرأ في الترام والسيارة ، في السرير ، تقرأ وكل شيء في مكانه ، هذا برغم تجاوزنا المرحلتين ، الاشتراكية

والرأسمالية ، لكن نغفد بالفعل إلى العوامل التي تساعد على إقامة حركة ثقافية ، حتى في ظل حرية الصحافة التي تمتلكها الغير موجوده لا في الشرق ولا في الغرب ، إلا أنها حرية صحافة فقط لا تعمدى الصحافة ، فلنكن يكون هناك فعل لابد من الحرية . الحرية الحقيقية .

● هل ظروفنا مواتية وتطبيق الاشتراكية ١٩ العالم ، يعلن بكل صراحة .. لا مجال لتطبيق الاشتراكية الآن في مصر .

● لماذا ١٩

□ لأننا الآن في طريق واحد يجب ألا نتعد عنه ، هو أن نحقق استقلالنا الوطني والسياسي والاقتصادي والعسكري والثقافي .

□ ورضوان : يقول : برغم أن فكرة الكبت القليلة لا تزال تهملتنا لا تبلغ أي شيء ، والحرف يسيطر على الشعب والحكام ، إلا وإننا قد تجاوزنا المرحلتين ، تجاوزنا الاشتراكية والرأسمالية لكن الآن البلد تنهض نحو أفق جديدة ولا يمكن التكهّن بشيء سلفاً .. ومادام الدعاة خالصين والحكام لا يسرفون في سوء السلف ، واضطت الحرية للمفكرين والمبدعين والشعب فمن الممكن التطبيق دون خوف .. أعود وأقول تركها للظروف .

فيل أن تنتقل إلى الليبرالية والديموقراطية اعتبار أن الاختلاف بين الوفد والحكومة زرع عطيناً أن تنمر على رؤية المثقف المبدع المستقل - غير المنتمى لأي جماعة إيديولوجية حزبية سوى فكره وإبداعه - في الاشتراكية ، بالأحرى في المبتدئين للاشتراكية ؟ كان السؤال :



فاروق خورشيد

● للأديب : فاروق خورشيد ، الذي بدأ حديثه قائلاً :
□ .. الاشتراكيون مرفوضون أساساً ، ولا



سعد الدين وهبي

□ الأستاذ : سعد الدين وهبي

رئيس اللجنة الثقافية بالحزب الوطني

.. من قبل الثورة والدولة لا تمتلك نظرية أو حتى فكرة واضحة في مجال الثقافة .. حتى بعد الثورة ، الثقافة كانت غنطلة بفكرة الاعلام ، وهذا لأننا إقترينا بها بحلر شديد .. فوزارة الإرشاد القومي كانت مهمتها هي وزارة الثقافة التي إلحقت بها عند إنشائها ، فقط العمل على توعية الشعب بأهداف الثورة .. هذا حتى صلدور القرارات الاشتراكية ، ثم جاءت النكسة وحصد التجديد للصروف ، واستمر هذا الروض للتخبط طويلا فترة السبعينات .. ولغاضت فكرة إلغاء وزارة الثقافة ، انشء المجلس الأعلى للثقافة وأبعد سلطات لم يمارسها ، والعديد من المشاكل بجانب العوامل السياسية والاقتصادية التي تكاثفت على الثقافة .. أما نحن اليوم لنحاول وضع نظرية واضحة في مجال الثقافة .. لمن ؟ وكيف ؟ .. وهذا نؤش بالفعل وقدم تصور للجنة الحزب في المؤتمر الأخير .. نظرية ثقافية متكاملة وكذلك تصور للسباسة الثقافية التي تقوم على أربعة عماديه : الأجهزة والتحويل ، والتشريع والتشريع .. أما وأن الثقافة المقدمة من خلال وسائل الاعلام استهسلابية .. فلأحب أسأل من المسؤول ؟ .. الحكومة ؟ كيف والحكومة لا تكتب ولا تقرأ ولن تكتب ، فالتفقون هم الذين يكتبون ، كما أنهم أضيا السليمن يتشدون .. ووسائل الاعلام أجهزة لكل كاتب ومفكر يدع كيتها يشاء ، والحديث في الفن والأدب في هذه الأجهزة غير مقصور على أحد ، فليكتب المجيدون ويخرج المجيدون .. هذه مشكلة بين المثقفين ، عليهم أن يتقدموا بالجدد ، فالحكومة لا تكتب ولن تكتب .. لأن الحكومة أجهزة ، الثقافة منها تساعد فقط المثقفين .

أن يجده طريقة ومات قبل أن يجدها .. فانا من الناصريين القدماء ، ولدت بها ، وكنت أول اسم طرد من الاذاعة ، لكني للأن لا أعرف معنى الناصرية ؟ فالناصرية كانت تجربة بدأت بعبد الناصر وانتهت بموته ، فهي ليست تيارا .. من يقول أن الناصرية اشتراكية مصرية هو حر ، وليطبقها على نفسه .

● البعض قال : أن الأدب الشعبي أدب اشتراكي لأنه ينادي بالعدل .. رأيك ؟ □ إذا كان اسمه عبد للمساواة يسميه اشتراكية ؟ الأدب الشعبي أدب احتجاج ، فالجماهير تخلق تمييزاتها بنفسها عندما يجز الأدب الرسمي في التمييز عنها .. لنحن نعرف ، العدل ، الأعوة ، المساواة ، الحق لا فضل لمرء على عجمي إلا بالتقوى .. كل هذا عرفناه للمساواة نبحت عن الاشتراكية .. فليسميه اشتراكي كما يريد ، لكن ليس هناك شيء اسمه اشتراكي لينبولوجي في الأدب الشعبي ، فليست عندنا العقد التي كانت تتحكم في المجتمع الطبقي ، فالتنظيم الموجود في الشرق الأوسط العالم على الدين متلب تماما للمجتمع الأوربي ، فمن يتصور أن الأدب الشعبي أدب طبقة دون أخرى فتصوره خاطره .. فالأدب الشعبي يعبر من كل الطبقات فهناك الأميرة ذات الحمة ، أميرة ، الأمير سيف بن ذي يزن .. الخ .. فلا اشتراكية في هذا ، رجبل الشارح يعرف جيدا أن أبنائه هم الشين يمكنونه ، ومازال الولد ومعه الذكورة يرى أبوه الأمل فيقبل يده ، ويسير وراءه وهو راكب الحمار ، فمتدنا تقاليد وعادات تحكم الأسرة وتظمها .

- بعد أن خضنا في فكر الاشتراكيين ، وبعد أن تعرفنا رأي الطبقت المستقل بهم ، نتطلى إلى الأيديولوجيا السائدة (الحكوية) والمكملة أو التابعة (الليبراليون - الوفا) ، وهذا لمحرة رأجايا ؛ ● الثقافة الحكومية المبثورة من خلال وسائل الاعلام غير معيرة من ثقافة المصري الأصلية ، ولا تمدد سوى الاتجاه السياسي الحكومي غير واضح للعالم ؟

يمكن في يوم من الأيام أن يتولوا الحكم .. عندما يمكنون أنفسهم أولا ويصبح لديهم رأي موحد ، عندما يصبحون قيمة ثقافية حقيقية ، عندما يعرفون فيها بينهم العدل ، عندما لا يتنازلون بعضهم البعض .. عند هذا حدثني عنهم .. فهذه المجموعة بالذات غير صالحة لحكم أنفسهم .. أنا لا أتحدث من فراغ ، تكنت معانيهم وأصدقائي منذ أن تلمت أن أكتب ألف ياء وإلى الآن ، ورأيت كل ما مرت به حياتنا الثقافية من مساوية وبلاوى من هذه المجموعة ، ليس الحياة الثقافية فقط بل الحياة كلها فهم غير جاديين حتى في الاشتراكيةهم .. بدأوا بوحدة الطبقة العاملة مع إسرائيل والصام ، وينسل أبو الفلسطيني .. ونحن مع الطبقة الكادحة الإسرائيلية ، ولأبد من الوحدة بين الشعب المصري والأسرائيل .. هذا يائهم المشهور بيان احريبعينيات الذي وقع عليه أعضاء الحزب الشيوعي المصري كله .

● اليوم ينادون بالوحدة العربية والوحدة القومية .. يقولون لنا من هم .. ؟ □ هم في حزب التجمع !! ● هؤلاء نصفهم ناصريون ، ونصف شيوعيون ، ونصف اخوان مسلمون ماذا أسمى هؤلاء . ● التجمع الوجدوى التقدمي الوطني □ الوجدوى يريد الوحدة ، التقدمى يريد التقدم الوطني يريد الوطن .. لكن التجمع ماذا يعنى ؟ إنه هذه الأيديولوجيات ، عندما يجتازون اسما يوضح من هم وهلى ماذا يجتمعون ؟ سأحدثهم عنهم . ● والناصريون .. المؤمنون بالاشتركية عبد الناصر ؟ □ عبد الناصر كان يطبق نوعا من الغابية وليست الاشتراكية ، جعل القطاع العام والخاص يعملا معاً ، وأهم للمرافق العامة كما أتمتها إنجلترا ، وتلك بعض للملكيات فأن الاشتراكية .. ؟ .. عبد الناصر كان مسرة من الروس وأخرى مع الأمريكان ، ومرة مع الشين ومرة ضد الدين ، نارة مع البث وأخرى ضد البث .. عبد الناصر كان يجرب ويحاول

- سعد الدين وهبي - الحكومة لا ولن تصنع ثقافة من يصنعها .. المثقفون !!

مدير تحرير الوفد
سأناه .. إذا كانت أيديولوجيتكم الثقافية لا تختلف عن الحكومية ... لماذا أنت ؟
□ قال : البعض يحاول ربط الثقافة بالوضع الاقتصادي ، والثقافة شيء ، والاقتصاد شيء آخر ، ونحن هنا كبناي الأحزاب من أجل المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تعجز الحكومة عن حلها ، وهذه المشاكل التي يلميناها الشعب يختلف فئاته هي التي أوجدتنا وسائل الأحزاب ، وليست الثقافة .. لأن الثقافة مفهوم عالمي لا يكون ولا يحرز .. فليست هناك ثقافة تابعة من حزب للتجمع وأخرى من الوطنى وطهرها من الوفد .. الخ فإي يخرج من الحزب مجرد آراء سياسية .. أما أي حزب يبدع ثقافة خاصة ، هذا لا أراه ، إلا إذا كانت في شكل منشورات سياسية ..

للتألفات بيننا المتفوسن بتكريمهم وإبداعاتهم ، أما مستواها الحالي والشكوى منه .. فهذا بسبب ولعنا الشديد بالقرينة في الأدب والفن .

الفرد التجم ، فكما كان هناك طه حسين ، والنفاد ، وميكيل .. الخ لا بد من تعصم مثلهم ، وهذا فهم ضائع وخاطئ .. كما أنه الآن يوجد العديد أمثال العقاد ، وتحيب محفوظ ، وميكيل .. واستطيع أن أذكر لك العشرات من أمثالهم في كل تخصص .. لكننا - هنا- نعودنا على التجم ، على الفرد الأوحده ..

● وعن أثر الأيديولوجيات المختلفة على الثقافة الشعبية ؟

□ سعد الدين وجهه يقول : اعتقدان رجل الشارع بعيد جسدا عن هذا الصراع الأيديولوجي .. من الممكن أن تصله الأفكار ، الفكرة بشكل عام ، لكن أن يبحث عن التفاصيل وأن يتبل أو يستحسن أصحها ، اعتقد لا ، لأنه يمرر عن موهبه في اكتشائه الخاصة سواء كانت هناك أيديولوجيات أم لا ، وسواء كان هناك من يتحلب باسمه أم لا .

□ أما جمال بدوي فيقول : شيء طبيعي أن يتأثر أدب رجل الشارع بتسييد أيديولوجية ما ، هذا إذا كان هناك بالفعل أدب أو فن شعبي لأن أغلب الفن الشعبي قد اندثر

- رضوان - هؤلاء الكتاب صنعوا الثقافة الحكومية بكل عيوبها كما صنعها هؤلاء الحكام وجنوا على الدولة

المتف فقد ذاته فماذا يبقى منه ؟ لا هذا ولا ذلك يمثل الثقافة المصرية ، أما أن تصور لمجرد أن عملت حزب أو أصبحت في الحكومة ، انني استطيع أن أفرض وصاية فكرية ثقافية ، من يعتقد هذا فهو مريض وهذا الذي ضيع العالم الثالث كله وأولهم أحكام العرب .

● أثر لا أيديولوجية المثني هذه على رجل الشارع ؟

□ يا سيدي الغاضل رجل الشارع لا يعرف شيئا من هذا ، ولن تصله .. لأنه حصن بدينه سواء كان مسلما أم مسيحيا ، منذ التسراعة وفضله هي العقيدة الشعبية الرئيسية ، فلماذا يبحث عنها وهي في داخل صلبه ويدخل عقيدته ؟ أنت لن تستطيع أن تجد لشعب بديلا له أبدا .. الله كما أن الثقافة انفصلت عن رجل الشارع ، لأن هؤلاء لا يقولون ثقافة .. ولا يقدمون معنى ثقافيا . ولا واحد منهم حتى مثقف كفاية لكي يسلك ورقة وتلم ويكتب كلمتين : جالسون على المقاهي ينظرون .. متى يقرأون ؟ متى يكتبون ؟ لا تعرف .. رجل الشارع هذا أكثر منهم ثقافة .. لأنه اكتشف زيفهم وبعد أنهم هل تحزب يوما رجل الشارع لأحد ؟ زمان كان اسم المحور في جريدة يبيعها ، (هات) اليوم أي كاتب من الكتاب من أي جريدة تعجبك ممكن أن يمرره خمسة على بعضهم ؟ أو يستهزئهم ويهمهم أن يقرأه .. لا أحد ، لأنهم فاقده الأدماء .. كل تريد الإنسان العربي المصري الذي تزي على القرآن يقول كلاما مساطلة واسلويا ؟ كسا أن هذه ليست أيديولوجيات ، بل هي مجرد اجتهادات ، فالأيديولوجيا نظرية متكاملة لها قواعدها ومبادئها الخاص وتخطط لتحقيق المنهج الفل هذا المنهج المتكامل عند من ... ؟ ؟ ؟

بعد هذه الجولة الضعيفة والمريرة إلى أين نسير ؟ إلى متى سنظل تابعين فكريا واقتصاديا إلى الغرب ؟ ... متى ... متى ... يا مصر ؟ ؟ ؟

● متى ... متى ... يا مصر ؟ ؟ ؟

بفضل الحضارة وما أوجده من وسائل اتصال عملت على تكسير الحدود بين القرى والمصالحات .. فت تقول أن هناك في الريف حلقة سمر حول مشهد سيرة شامية .. حتى غداً أصبح مطما بما بيت إلهم من خلال وسائل الإعلام .

● الأستاذ : فاروق خوشيد
سأله معينا عن .. الليبراليين .. ؟

□ يعني إيه ؟ حزب الوفد ..

□ هؤلاء ليسوا الليبراليين .. كيف .. وهم يخلعون الحذاء لن يقف ضدهم .. منعوا الحوار .. ل أعطوا فرصة تحدثت غيرهم ؟ .. ليبرالية كلام يقولونه على الوفد .. الليبرالية حرية ، حرية حوار ، حرية رأي .. مجرد أنه حزب كيف يكون ليبراليا ؟ وهذا الحزب على وجه التحديد حكومي .. فهو ليس ضد الحكومة في شيء ، كل ما تريد الحكومة يفعله .. والفرق بينهم فرق .. أفواه .. كراسي .

● هل الثقافة الحكومية ... ؟

□ الحكومة لها ثقافة لا لا الحكومة ولا الأحزاب لهم ثقافة .. فالثقافة هي بنت المثقفين ، والمثقفون كل واحد مسئول عن نفسه في الحياة الثقافية ، لأنه كم ، قيمة ، لأنه يحس أنه الوطن .. وعندما يتنى المتلف إلى حزب أو حكومة لا يكون متفقا ، أصبح تابعيا ، عميلا للحكومة أو عميلا للحزب .. المتلف الحقيقي بذاته كيان مستقل له فكر واتجاهه وله هدف وروية ورسالة يحاول أن يحققها ، والوطن ملكه ، وهو خلوق كله .. أما الأصوات المشاعة التي تصدر من مكان واحد فهي صبرة عن أيواق لا تبرر عن نفسها . وبإدام

- عودة - الأدب الشعبي الذي يتطلع إلى العدل والمساواة هو أدب اشتراكي

طلوع الصواني

خيبري شلبي

شاكر!.. ليا تشعل السجارة يكون الجار قد مس للقادم الجديد باسم الميت.. هنا يزعج الإنزعاجة الحقيقية التي ربما زالته حقا بل ربما دمته، يصيح في استمبار وخشوع وأسى شديد كموا قطة معبدة: «لا إله إلا الله! إنا لله وإنا إليه راجعون! أذى حال الدنيا!.. ثم تبدأ نظراته الطافية على سطح الدمع سرحة فاحصة بين وجوه الجالسين يغرق لانتقاط عيني أحد أقارب الميت المياشرين ليختصه بنظرة بكلمة بقومة للذهاب إليه إذا لمج في عينيه حاجة تدعوه للذهاب، فلذا التفت العين فإنه يظلم يلاحق صاحبها بالنظرات كأنه يعرضه على أن يطلب منه طلبا أو يكلفه مهمة.. فمن ليس له عائلة في الحية يغدو الجميع عائلته عند وفاته لا بد أن يصيب قدره الوافي من المزمة أن ينفذ إلى الدار الأخرى مكرما مدفورا له كل ما يكون قد أتاه في حقهم من أهلاط أو ضيافات أو ثارات أو تدالات بل إنه ليحظى بلقب «المفقور له فلان»..

إن كان وراء القادم الجديد مشوار ملح فإنه يهبط مسلما على الجميع مؤكدا بين كل سلام وآخر أن موعدنا إن شاء الله عند صلاة العصر.. وإن لم يكن وراعه أي شيء فإنه يكتح محاولا أن يخلق لنفسه مهمة ناقصة يبادر بفعلها: هل فعلتم كذا؟ هل قمتم بكذا؟.. لكنه سيكتشف دائما أن كل شيء تمام التمام، وأن أولاد حلال غيره كانوا أسعد منه حظا في السبق إلى الواجب، الولد «عتر» والولد «جنوم» والولد «زناة».. من فتية حارثات ولا فخر.. قد بلغهم الخبر لا أحد يدرى كيف «فتوجها بالفنوس والكريكات والمقاطف

ليفتحوا تربة الفسقية ويريمون بانها وعطشون زرعها بوايل من الكيزان والباليل.. وثمة من ذهب للإتيان بالنش من صند الجامع الكبير في وسط البلد أو من جوار دار الشيخ «مرسى الخطيب» الذي يتلوع بتفصيل الميت وتكفيله وتلقينه الشهاداتين لا يتقاضى على ذلك أي أجر بل ربما اشترى الصابون واللبنة والمظور يتر يرسل السمات المعزيات والدعوات والصلاة على النبي محمد سيد المرسلين أجمعين يطلب الصلاة عليه لقاء كل كلمة يتقوه بها ينجم صمت المتهود من كل الجرحوحين.. يبادلونه الكلام في وضوح واتزان وروصانه بالقة.. حتى هو الآخر يكون قد وصل بالفعل منذ دقائق ولابد أنه الآن يندل بمشورته في عدد الأمتار المطلوبة للكفن وفي طلب مكان فسح للفعل والتكفين.. وحتى الشيخ «فرحات» الأعمى المثنى قد ذهب إليه من يطلب إليه الإفاضة بالخبر يخبره الأجر مقدما دصوة بالستر وعلم الضوف في ضيقة، مهران وحده من مهران الميت في بلدتها يجلو لأن لفاف مراه متعرجين ويأخذوا لو ساحين!.. فيلون ارتفاع صوته متناديا بخير الميت يصيح كأن الميت لم يمت يصيح الخبر في جاذبة لراجمات

الأمر يبدأ في العادة بأن تكون خارجين من دورنا صباحا أو عاتلين من المدرسة ظهرا.. فلاحظ عددا من الرجال يجلسون القرفصاء، دائما في صفين، ودائما متقابلين، يبدو على وجوههم المنكسة حزن شفيف خفيف كغرافيهات كاتلايد اللذين تتدل أذانيهم وأكتافهم وأيديهم في شعور باخزي والحجل.

لخطتها يحط علينا صمت ودخول مفاجئين يعقلان وقع خطواتنا على الأرض حتى لا يندش ذلك الصمت الرهيب الذي لا شك ينفخ وراعه ما يخفى.. أظهر خاطر يلم يتاحسب هو أن واحدا من أبناء هذه الحارة لا يلد قد مات فتوه، غير موت طازج لم يتجاوز بعد حدود أهل الحارة.. سرعان ما تتعرف في وجوه الجالسين على بعض أهاليها أقاربنا معارفنا جيراننا.. يشملنا قليل من الرعب في العيون وكثير من فرح غاضب مضطرب لكنه مع ذلك لهذا «ربما لأن» «عشوة» «إجبارية» دسمة ستفرض الليلة على كافة دورنا على اسم الميت تشتمل لها الكواثر!.. وربما لأن مهراننا سيغام أين منه مهران العبد الذي تلبس له اللباس الجديد وتركب الأراجيح وتأكّل الفريسة!..

على كل راكب يمر بالجلوس أن يترجل ويغف من وقع قدميه، قد يربط دابته في حديقة شباك أو يتركها ليعبى، بعضهم تأخذه الشهامة والحمية فيترك دابته في الشارع يدفعونهم مهرولا كمن يلي استغاة ملهوف، لسان حاله يقول إلى الجميع يدايق ويكل شيء لكل شيء يرون في سبيل أن «يأخذ خاطر» هؤلاء الجماعة..

وعلى كل راجل يصادفهم في طريقه أن يبدو عليه الإنزعاج الشديد، يعدل في الحال من خطوه ومن وجهه أيا كانت وجهته الأصلية يولى وجهه تجاه الجلوس قد تسربل بالميرس بدا على وشك الانفجار باكيا لولا بقية من رجولة واتزان يحرص عليها.. فقط.. حتى لا يبيت الضعف في هؤلاء الأهل المحموتين يظهر هذا الجمع المتفرق المنكس في ظهر ومدلة وملاصم وجهه تنطق بصريح العبارة: قلبي معاك يا خوي! قلبي معكم جميعا.

يبب الجميع وقوفا في استقباله.. يسلم عليهم واحدا واحدا باليد قائلا: «البيّة في حياتك! أشد حيلك، البركة ليك!.. فريد الآخر وهو يسحب يده برق ويغاضبه لصدوره في تردد أسبان شجي: حياتك الباقية! الشدة على الله! أذى حال الدنيا»، وربما عزز أحدهم من الرد لانشغال شفته بحس دمعه الطافية فيهمس بنمغمة أو يمز رأسه بضع هزات شاكرات..

يجلس القادم الجديد بجوار آخر واحد سلم عليه، نفس الجلسة الجماعة الليلية الهيبية مع ذلك.. يزدحم على جبراته بعملية الدخان، معظمهم يشكره، يزل اليد نحو الصلر عدة مرات، بعضهم يقبل

الكرة الأرضية يتحرك نحو إحداث زلزال مضمّر منذ قرون طويلة ! .

إنها جلد « قطيفة » ، شيت وراء هاتين الإليتين عمرا يتخطى الثمانين حولا ومثلها خلفه أولاد وأحفاد ويعلم الله كم من أرواح أخرى ستشيع خلف ظهرها الذي لم يتحن بعد كأن ثقل المؤخرة قد شدد من الخلف على الدوام . وجهها وصوتها وعيناها كل ذلك يقول أن في جراب عمرها أكثر مما فأت . لا تكلف عن الرواح والمجيء طول النهار هنا وهناك تقضى مصالح ومأموريات ، إذ أن لها أربع بنات متزوجات في جميع أنحاء البلدة تزورهن بانتظام لتلقى الراح في قلوب أزواجهن ولو على سبيل تذكيره أن البنية لها أهل أقوياء مع أنها موفقة أن بناتها الأربع يمسدن على أزواجهن ، كما أن لها نصف فدان في حوض « البقعة » القريب جدا من البلدة تزوره فيجلا وجرجيرا وخيارا وطماطم وقناه تحرسه بنفسها ليل نهار تبيع للشارد والوارد ابتداء من حزمة فجول مقابل كوز من اللدة أو يفيشتين إلى البيع للمبائعين ذوي الخمر والزنايل وبناتها الأسواق تعرف أصلهم وفصلهم تضرهم بالبلدة لو تطلولوا عليها ترسل إلى أحد أحماسي لوشادت تستريح فيبيء على الفور ويرسلها .

تخفف زحفها ترسل النظرات في الأطفال في كل شيء تريد أن تعرف اسم الميت من أي دار هو ؟ من صاه يكون عمه أو خاله أو صهره ؟ تريد أن تعرف كل ذلك من الشطر وحده ومن دون أن تضطر لسؤال أحد . لسوف تعرف لا عالة ، فهي ملمة بأخبار كافة الناس في بلدتها ، تعرف من التي كانت تلد بالأس من ولادة متصرة ، وكمر مرة جاهداهم الطلق متى ذهبت إليها الدابة وتعرف من الذي تشارك في الغيط بالأس وأصيب إصابة بالغة تعرف من الذي كان يتربص بمن ! ومن الذي كان مؤوسا من مرضه المزمن ! الأكثر من ذلك أنها تعرف من بين أبناء العائلات من هو ابن مونت لشدة ذكائه ونفاذ سريرته وشرفه ومن هو شقى عصره باق ! ولابد تغير من وجهتها نور إلمامها بالخبر فتسرع إلى الدار على حبل ترتلي اللبس الأسود فوق ثوبا لترجع بسرعة إلى دار الميت ، إذ أنها هي التي لابد أن تقود فريق النساء في طعمة « الصيحة » أيا كانت صلتها بالميت أو أهله ! .

يظهر « عمر خطاب » كالعادة دائما ، مقبلا من ناحية وكان « طلبه القفطان » يتأبط قماش الكفن الذي يادر بقطعه فور تسرب الخمر إليه من أجود حرير وديلان بصرف النظر عن مستوى الميت وأهله ! . يبدو تأثما الغروب الأحمر مختن في جبهته وملامحه ووجهه المكليظ الجميل يتدفق صحة وبراعة وطيبة قلب ، من تحت طاقيته الصفو للمستطيلة الملونة تسرب مرفايف شعر طويلة تلتحم بقدر رقيقة يضاه سمراء تلف حول استدارة الوجه كأنها وجهه موضوع داخل بروزا أثرى من الأصداف المشقولة باليد ! في منتصف الدفن تحلما بقعة كبقعة الحناء تبدو كزبيبة أخرى مقابلة لتلك الثابتة في جبينه من طول ماركس ! ضخم الجفة عتله الكفين طويل الرقية ينساب على جسده جلاليب من البولين الأبيض الشفاف المفهاف تبسو سيالته عشوة بالتقود المكحمة من خير الله الوفير إذ هو ابن ناس طبيين لهم أرض واسعة يزرعها شركاء بفلاحيتها وإبقار يربونها مقابل النصف في كل حصيد ! يفعل في البلدة أشياء كثيرة تنفع الناس يقرضهم في السربلا ورقة ولا شهود أما تبرعاته وعيدياته ولإياه التي يقبها لأهل الله يذيع فيها المعجول والأبقار فكل الناس تعرفها ولذا فكل واحد في بلدتها مدلين « عمر خطاب » بشكل أو بآخر وهو لذلك محترم مهيب مبجل يتقل إليه الممنعة نفسه ! ولأنه مفتوح على كل المصارع فإن الأخبار تتدفق عليه في كل برهة من جميع الأنحاء وهو لا يكف عن بعث المراسيل بالهيات والتعليمة بالهدايا أما مناسبات الكوارث أو الموت فإنه يتنقل بنفسه ويكون أول رجل تراه واقفا على رأسك والأزمة لما تكذ تطبق على خناقك بعد فمجرد ظهوره إيذا بانفكاك جميع الأزمات المادية ويظهر واحد من طرفه بشيع جوهي ويكسي عرايا فيا بالك بكساء الميت الذي أمر الله بستره ؟ . أطرف شيء عراكه الدائم مع أهل الميت حيث يفتنق للغروب الأحمر في جبينه وحول عينيه يشرح بانفعال بلباسه السمعتين يعلو صوته الغليظ الشبهان كصوت صبي جمجاع لا يفتح بحقيقة الغضب : « بين بالله ما يتبعني ملهم واحد ! . . بين على يمينك لابد أن تأخذ حقا الذي دفعته في القماش ! . . غل عنك والله يا جدد . . الحق حق يا حاج عمر ! . . يا جامعة مفيش فرق إنتوا إيه ١٩ . . يا عم احنا شايلينك للصورة ! » ، يخلف بينا مغلظا لا يقول كم دفع ! أهل الميت يقدرون ثمن الكفن بالبلدية يطوون المبلغ يقدمونه له عنوة فيطبق



يديه ويتبرا من لمس النقود كأنها رجس من عمل الشيطان سيقتضض وضوءه ! فما يكون منهم إلا مس المبلغ في جيبه وحسب! ينقلب في الحال وجهه إلى كتلة غضب حقيقي فيوجه نظراته النارية إلى من وضع النقود في جيبه ! أحيانا يضطر إلى السكوت متسلحا ، أحيانا ينهض متفصلا فيمشي وراء ذلك الذي لمس النقود في جيبه فيسكه من كتفه يجرع فيه بغضب يخيف هذه المرة : « خذ الفلوس من مطرح ما حظتها .. فيشعر الشخص أن من الخطورة عدم تنهيد أمره فيستبطنها ! ومها كان مركزه في البلدة فإنه في النهاية يخشى أن يفقد صداقة « عمر خطاب » فقدانها خسارة لا يصاب بها لمرء في بلدنا إلا من سوء البخت لحسب ! ..

صوت الشيخ « فرحات » الأعمى المتأذى يفتح جوله من أمام حارتنا إذ هو من سكانها : « وإله إلا الله ! سيدنا محمد رسول الله ! .. تروى إلى رجة الله فلافل الغلات .. الحنفه بعد صلاة العصر .. الملك والدمام لله » . يتوقف على رموس الحوارى قبل أن يجود بفكر النداء مرين ، لا يشرع الطفل الذى يسبحه في المشى إلا إذا حركه هو عصاه إلى الأمام . يبلغ النداء رجلا جالسا بين أولاده فإذا هو يسطط في أولاده أن يصمتوا : « إسمعوا » ، ثم ينهض في اهتمام وجدلي يشاركونه الانصات ، قد يخرج ملهوا فلما يتأكد الخبر من الشيخ فرحات . يصل صوت الشيخ فرحات ونواحه إلى الحقول المتاخمة للبلدة فيحاول الناس الإصغاء إليه بكل اهتمام وربما أوقفوا الساقية حتى يخلو الأفق من صوبا الغليظ فلان سمعوا الخبر ولم يتيئوه تصدوا للفاقرين من البلدة الصالحين في ود : « مين اللى مات في البلد يا فلان ؟ » فيقول هذا بكل تأثر : « فلان الغلات تعيش الآن ؟ فيصبح السائل في تأثر بالغ وقد أرعشته الصلصة : « لا إله إلا الله .. إنا ه واثنا إليه واجمع .. أدى حال الدنيا » ، ثم يستدير وقد فتر حماسه للعمل ، وبدأ يستعد لمفادرة حقله والمعوفة إلى البلدة ، واللاحق بالطلمة .

على باب دار الميت يتجمع رهط من النساء المتشجعات بالسواد أربعمن خمسون ربما مائة امرأة يلبسون الأسود في أسودنيز فيهن بعض نساء يدهن وجوههن بالأزرق النيلة وطين المصارف تعرف أنهن من صلب الميت . يتجمعن تنضم إليهن جوع قادمة وأخرى خارجة من الدار يبدون قطع من جبال الظلام تفككت فتاحت من الليل فضلت ففضحها النهار . تتقارب رموسن يتهامن يتغفن فيما يبينهن على صبيحة « الصبيحة » يرددنعا لبعضهن البعض حتى يمتظظها . المصبوغات الوجه يجرعن من بين الزحام الأسود يقفن إلى بعيد بجوار بعضهن تصطف فيقطن خلفهن يصرن قطيعا مهولا من الفيلة سوف تدمم في طريقها الأنضر واليابس « جئى » « جئى » « ومن غيرها ؟ » « تقف في المقدمة » ما تكاد تصفرق بكف يتهاها على كف يصرها حتى تندفع جميع الألف من ورائها بالتصفيق فيما يرخف الموكب مديبدا في الأرض دبة واحدة بعشرات الأقدام تتلوها تصفيقة حارقة بالأكف تتبعها دبة قدم أخرى وهكذا يتوالى هدير الدب مع صيكن الأكف مع صلصلة صوت مساحته مائة حجرة رنانة تنوح تجار على إيقاع متضجع بنغم ملأع يجلد المنيابر بعداذ فادح :

يا أبو الحزام وحكيته قفله
دانت المنياب شايلاك للمغلفه
يا أبو الحزام وحكيته لوزه
دانت المنياب شايلاك للموزه

والنغم التواح يشل الدور ويغملها . له في القلب هزهزه وفي الماني دموج مخمسة وفي الخلق غصص مكتوبة . امرأة عابرة تفعل شيئا في الجرن يصادفها موكب « الصبيحة » فإذا هي لا تجملها أن يمر هكذا

كأنه مار على عدو فتحية أحسن نحية تطلق الصورات في استقبله أوفى أعقابها صلحة بلوغة حقيقية : « يا خو .. و .. و .. » . بعض الصبايا القادمات من الثرة حملات البلايص يتوقفن ليوسعن الطريق لـ « الصبيحة » ، تأسن بحيرات الدم في وجوههن النضرة وتتجمد الملاحم خيفة فإذا من ينجرن بأكيات في حرقه صالحات : « النى تصبر أهله وعياله يارب » ، وينخرطن في البكاء أثناء حتى لتتقارن الدموع من عيونهن طائرة . يمر موكب « الصبيحة » على عجايز هتماوات قعيدات المصايط الحارضية فتعتدل الواحدة منهن صامحة من فم من غرب .. على سبيل جمالة « الصبيحة » فحسب : « ما كاتش يومك يا حبة عيني ! يا أمارة يا زينة الدنيا ! .. يتوقف الرجال في الطريق يترددن ينظرون إلى « الصبيحة » في استنكار وتآفف يستفرون يقولون : « أعوذ بالله ! اده كتر بالله ! من قال لم يطلموا بس ١٢ السنون دى مش لآقيه اللى يحكمها ١٢ » ، مع أنهم عيما رأوا زوجاتهم ومن يلبسن الأسود ويترجن وعرفوا أنهن ذاهبات للمشاركة في « الصبيحة » ، وربما عنف أحدهم زوجته قبل خروجهما ونبه عليها بعدم فعل أفعال الجاهلية الأولى لكنه يكون وثاقا أن كلامه لن ينشينا عن غزها من إهنا هو نفسها لا تستطيع أن تنفى من الانضمام « للصبيحة » . و .. يمشلنا خوف مرعب يكاد الواحد منا لا يتعرف على وجه أمه بين وجوه « الصبيحة » من فرغ ما تعيرت وجوههن كأنها ليست وجوها أخرى رمادية . بعضنا يتفجر باكيا ، بعضنا يكتم خوفه ومع ذلك لا يملك إلا أن تتابع مسيرة « الصبيحة » حتى تكمل دورتها حول البلدة من شارع دابر الناحية عائلة إلى دار الميت ..

لقة أو فلتين يلهمها الشيخ « فرحات » المتأذى يتحدد بعدها الأمر في سوق اللحمة ، قد ينهض « عبد الودود » الجزاير وينسلح الزرية مبصيا لرقبة عجلى أو بكرة عجزوز وقد يشيخ مشوحا يده في فروج بال ، والمؤكد حشتر أن أخاه الأصغر أو ابن عمه « حمامه » سوف ينسلت إلى الخليل لينسوق نجمة أو عتزة أو جديا مصبرا يلذبه على شرف الميت . المهم أن « سبية » اللحم لا بد أن تنصب قائمة على أرجلها الثلاث في أرض السوق والذبيحة معلقة فيها ، فالناس جيما لا بد هم من تطعيم الصوان ، وكل الصوان لا بد أن تكون حافلة باللحم أو بالظفر .. سرعانا ما يلفظ حول الذبيحة الأعيان والملاك والحرفيون ممن لديهم النقود طوال أيام السنة ، أما أولئك الذين لا يرون النقود إلا في مواسم الحصاد فإنهم يحملون هم الصبيحة أكثر من هم كسوة الأولاد في العيد ، لكن الواحد منهم يكون وثاقا أن زوجه لا بد تدخر شيئا لهذا العتزة الطارئة ..

يدخل أبى عائدا من المدرسة يتأفف يتأوه . تعرف أبى متعب من الحصة السابعة بالذات التي بها يكون قد ظل النهار وثاقا فصار عجاذا لأسيرة أسبويل يسكت بها صداد رأسه وليدنى في تدنكهن في قديمه لإسكات النشر والضح فيها وواقع الأمر .. كبا نحلس في صمت .. أنه نلنرنا بعدم منادته أو مشاحته أو مفاتحته في أمور تجلب الصداد كطلب النقود على وجه خاص . يجلج طربوشه يعلفه في المشجب بجوار الباطل والبلدة الاحتياط التي نخفيها في بياضة كياضات السند صمتت خصيصا لها من ثوب قديم ، ويجرار الجلاية الكشمير والعصا اللتين سيخرج بها للغزاء بعد قليل . يقول وهو يغلج فردة حلاته غملا على غير العادة أن يكون لطفيا بعض الشيء مع أمى : « شمعلم إيه في الصبيحة ١٢ » . تقول وهي تساعد في خلع الحروب والتكوير ومعه داخل الحذاء : « ما وشى على السوق وانت جاي ؟ » .. تقصد أن السوق لا بد أن يكون فيه لحم طرأ مع خبر الميت . يقول والكتبب واضح في عينيه : « لا والله أنا جيت



من وسط البلد - كان هذا هو السبب الوحيد في كونه لم يشتر لحماً للصينية - تقول أمي وهي تنادي أختي الصينية وفيها تعطيها حذاء أبي لتضعه تحت السرير - إمسكي في الذئب ابرو قبان - لحظتها يبدو السرور الشديد على وجه أبي - سرعان ما ينتقل إلينا - يشمل دارنا فرح خفي نكاد لولا الأحياء نعلمه في أحل أن تأتي السكين على رقية دجاجة أو أوزة أمام دارنا ، وأن تنطلق الدجاجة تجري من حلالة الروح ينتائر رذاذ دمها من رقبته المخرجة فتصرخ مهلين تبعد خائفين صاعخين لتعود فلانلق الدجاجة ! وإن كانت أوزة في أحل أن نأخذ رقبته بعد فصلها وسلخها نضع منها زمسرة نكأكي بها في الحارة ! وما أحل أن يشتعل الكانون في دارنا أن تصاعد مع دخانه رائحة المرق والفتلية ! صحيح أننا قد لا نوثينا من الطبخة سوى الأطراف والبراقى ولكن ما أحل الفتة بالأرز والمارق والأحل من كل ذلك أن لنا صينية ستطلع بين الصواى ..

ينطلق أثناء العصر فجأة : « الله أكبر » ، يصبح الرجال في الطريق يمشون : « الله أعظم والعزة لله » ، تصبح النساء المعجئات داخل الدور ومن يبلطن في المياه على ذمة الوضوء هاتفتن من قلب مروج حزين حزناً أبدياً : « الله أكبر .. الله أكبر على من طغى ونجهر ! » ثم يلتحن جميعاً بالصلاة ..

أثناء صلاة العصر يشمل البلدة سكوتا خرافيا تتردد خلاله أصوات تخرج من المساجد هادرة : « وينا ولك الحمد » . يتغير منظر الشوارع فتمتلئ بسحب الدخان للتصاعد من جميع الدور يركض نالها في الفراغ يتلاحم يدفع بعضه بعضاً هنا وهامها يقيم هو الآخر مظاهره الفريدة بما يثيره في الأنف من روائح اللحم والجروح معاً . سحب الدخان تتكاثر تنذر وفوده المتعاطلة بانفجار بركان من الحزن طالع حبسه داخل الصدور ..

تنتهى صلاة العصر فيلحق باب المسجد إلى الشارع وفودا من الرجال ورامعا وفود . لو كنا في غير هذا اليوم لفترقت الوفود هنا وهناك في الخوازي الضيقة أما اليوم فمعروف لديهم جميعاً أن ورامعم

تبرز الجثة من داخل الدار على أيلهم ممددة متخفية بعدما أفلح الشيخ « مرسي الخطيب » في ربط الكفن بإحكام حولها ، في أعقابها يتنقل الصوات من أصااق الدار في هجمة هجمية مرعنة تتلعلل معها غابة من الأذرع السوداء تشوح رائحة جاثية تدعن الفسقاء بلون الصراخ والفجبة - تبلو جثة الميت طافية في بحر الصراخ تتعرضها أسواجه . أخيراً يتمكن الولدان الأروى من الخروج ويضع الجثة في التمش فوق لحاف مطوى أعد لها . بسرعة ودرة يتقدم أربعهم فيحملون التمش بأيديهم لوضع أكافهم تحت أطرافه . غابة النساء المتشاحت ترحف خارجة من جوف الدار كحبات يدفعها بحر الصوت المتلاطم الأمواج ما بين نواح ونحيب وجار ونذب عظيم ، يتعلقن بالتمش لا يردن له رحيلاً ، يتوه الرجال يقتلون السيطرة عليهم لا تنفع معهن الشكائم الغلظة لا ولا الدفع بالأبد . يا



بكلمة . فلما لم يبق إلا القليل منهن متشبثات بالنمش صار يوجه إليهن كلمات جارحة للحياه في صيغة مزاج جاد تقشعر له الأبدان ترتفع بسببه التباييت ربما يلتاق لو تقوه به أحد غير الحاج « عبد الباري خلاف » الذي لا يتورع عن توجيه نفس المزاج لأمه وزوجه ولأى مخلوق يشاء ! والكل يدرك أنه لا يمينه حقا بل ربما ضحكوا بصوت عال في الحديث الجارح موجه للنوم : لستن جميعا أيها النسوان إلا أصحاب كهن ومهيمه كذابة ! أكان الميت أيا لكن يا قحيات يا قبيلات الدين ؟! محروقات أنتن على الميت إلى هذا الحد ؟! نحن أيضا رجال ونستطيع نسد العيون الفارغة ! هيا يا امرأة أنت وهي قبل أن أغرز هذه العصا في .. عيونك ١١ . فإذا هن لم يرتدعن فإنهن إذن يتحدین حيا في سماع كلامه الجارح صار ينشر بعصاه على أصابع التشبثات بالنمش حتى تتراح إيشين جميعا ، فيروح يطوح بالعصا بحداه النمش حتى يصنع مساحة فاصلة سرعان ما يغتلبها الرجال وسرعان ما يغشى الولدان بالنمش يلتحق بهم الناس اثنين اثنين ثلاثا خسا خسا . يستقيم مشهد « الطلعة في الشارع المموسى يتعالم كلما أوغل في الغمى حيث تنتظره الأمسج على النواصي وأمام المساجد ..

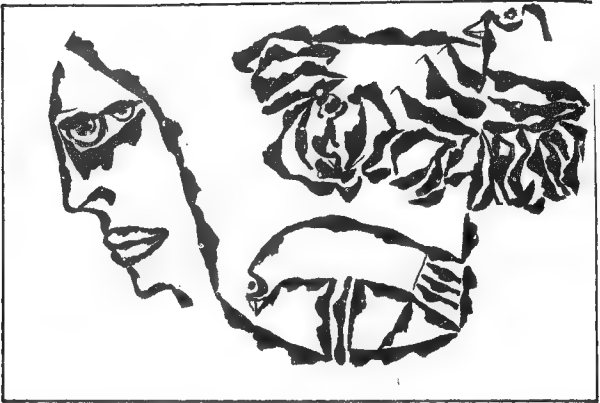
عند سفح ملاصق للمقابر يتوقف النمش فتتوقف الجموع يتفكك نظام المركب يسبح الجميع في الجموع والمقابر من خلفهم عالية كجبل داكن رمادي مطل على مزربة تشفى بالودود البشرى . أمام النمش ليتوقف الشيخ « عبد المقصود أبو غلاب » حامل شهادة العالمية من الأزهر الشريف . يصطف الجميع خلفه في عدة صفوف . يرفع يديه بحداه أذنيه ينزوي الصلاة صالحا : « الله أكبر » ، ترتفع من خلفه غابة كثيفة من الأيدي بحداه الأذان هاتفة : « الله أكبر » ، هذه هي صلاة الجنائز لا يركعون ولا يسجدون كما يفعلون في المساجد لكن الشيخ « عبد المقصود » لا يني بين كل حين رحين يرفع يديه بحداه أذنيه هاتفة في تكرار ورسامة وتأکید : « الله أكبر » ، يفعل الجميع مثله حتى يتلفت بعد وقت يسير بالمقصود إلى اليمن مرة وإلى اليسار أخرى مرددا : « السلام عليكم .. السلام عليكم » ، فيحمل الأولاد النمش ثانية ويصعدون به تلة المقابر ونحن العمال في المقدمة دائما . عند مقبرة مفتوحة الفوعة يتوقفون حيث يكون الشيخ « مرسى الخطيب » قد سبقهم وصار في قلب الحفرة التي يتكلم على حوافها التراب ، يمد ذراعيه على طولها تنساب الجفء نحرهما مائلة بدماعها نحو فوعة الفسقية التي يتصاعد من جوفها مجهول غامض كتيب « تحف » . تغيب الجفء بذاتها . هنا ترتفع الصيحة الأخيرة من بكاء ونحيب مروعين يبدأها الشبان ثم ما يلي أن يشارك فيها العجايز والعيال تصير مناعة كبرى تصدح على الأصوات بالأهملات المتقطعة والمباريات الغامضة الشاكلة فيها يكون « عتر » و « جنوم » و « زناة » قد شمرنا من سواعدهم وبالقنوس وأحوا يبللون التراب فوق الحفرة لتسويتها بالأرض وسط المظاهرة الناعمة : إلى أن يظهر كل من « عمر خطاب » و « عبد الباري خلاف » فينهرا الجميع ويذكروهم بالله وبأنهم مسلمين محضين بالله .. فتبدأ جرحتنا تتساقط ورده بعضها متهلولة من ارتفاع التلة في الحسدية إلى السفح المتصل بأرض العائلة ، حيث تتجمل الشوارع والجوارى كلها بالرجال والنساء والعيال يمشون في دخول شارع أسيف ..

يتفرق البعض إلى بعض شئونهم يتجه البعض الآخر من فوره إلى مندرة العزاء ، حيث جرى « بعضاثر إضافية فرشت على أرض الشارع » إستعدادا للزفة والختامه ، طلبة الصواني ، وسيت جرى .. كالعادة - ببقية يقرأ القرآن من بلدة أخرى مجاورة مع أن في بلدتنا فقهاء أشهر منه في البلدان الأخرى وأهل صوتا وأجل تزيلا - يجلس

نسون يا كفره حرام عليكم ! يا خاله فلانه ميصحب ! يا خاله علانه عيب ! إلتى الله يا م فلان ! . ولكن دون جدوى ! بل ربما استطاع الرجال يشق النمش حفظ توازن النمش ومنعه من الوقوع .

يضيئ الرجال الواقفون في الشارع المموسى يطول استعدادهم للنمش منذ ارتفاع الصوت . يرتفع أكثر من صوت يترجح بأن يرسلوا للنمش الحاج « عبد الباري خلاف » ! . هو من كبار الأعيان في البلدة إنهم العمدة رأسا لكن الناس يحترم العملة إكراما لحاظه فحسب مع أنك لو رأيته دون أن تعرفه فستظنه رجلا قليل الأدب سليل اللسان غليظ اللفظ خشن المنظر ! فلقد يبدو هكذا بالفعل لكننا نعرفه أرق الناس وأطيهم قلبا ! مهزار كبير ! حلال بارح للمشاكل أكبر مشكلة وأقعد خناقة يجرها إلى نكتة ومسخرة يضحك لها الجميع حتى تصفر القلوب وتنمحي آثار الخلافات ! فإذا تغاي عليه أحد أو رفض مزاحه فيها لاقته السوداء ! تختفي في الحال شخصية « عبد الباري خلاف » الضاحكة لتحل محلها شخصية ابن ليل عات شرير نظرته فوق كلمات الغاضبة مرونة تشرخ صماخ الخلافيين الأغبياء شخضت مربية لن زلف لسانه بكلمة غير مقصودة فيها جرح له تهديد للشخص المطاول المتفلت نذير بسوء العاقبة وعيده أمر بتطبيق المصير ! يشاع في بلدتنا أنه له جنودا تعمل في السر من بلدان بعيدة لكن بعض إقتناء يصححون الإشاعة بأن هؤلاء الجنود المسجونين هم أبناء إخوانه وأخواته وهم عدد يحتاج حصره لدفتر حصر كبير أما الطيرون فيصححون التصحيح إذا أولاد العائلة - بكل صراحة يا رجال - كلهم مكتمل التربية إذا وضعوا على الجرح يطيب لكتهم جميعا يقولون هذه الكلمة بخوف حقيقي تملقا لتلك القوة الخفية في شخصية الحاج « عبد الباري » ..

يظهر الحاج « عبد الباري خلاف » يسحب عصاه التي هي فرق شجرة - حناب غير مهذب . يقدم من حشد الصالحين يد عصاه يرغذهن بقسوة واحدة وراء الأخرى ، من تأخذ منهن زغنة تصرخ صرخة ألم حقيقية ترتد بعدها نحو السدار لا تحرق على فتح فيها



إبراهيم وطارح بجانب في حين يقف عبد القادر المتصف ؛ يذهب الواحد منهم إلى حيث تقف الصبايا ، فها يكاد يقرب من الصبية حتى تهبط هي في الأرض قليلا فيحمل عنها الصبينة بين يديه يمضي بها في حذر يسلمها لعبد القادر حامسا باسم صاحبها ، فيمضي بها إلى حيث يجلس صاحبها فيضمها ألمه ومن بجوار . ليس كل من ها هنا جامته صبينة باسمه من داره لكن الجميع ها هنا لا بد أن يأكلوا ولا بد لأهل الميت أن يأكلوا معهم حتى الشيع على الأكل جملة للصواني . يحط على البلدة كلها صمت ونيس تتخلله أصوات المضغ الجماعي ورفش الشورية ووطئة بعض الأكلين وهم يستحون بعضهم البعض على مزيد من الأكل . .

تبدأ طلائع الشيعات خارجة على امتداد الصواني إلى بقعة خلية حيث يوجد طست نحاسي يرتفع من وسطه قلب هرمي حرم بخروم دقيقة له رأس مستوية بحواف توضع فوقها صابونة ، وقمة شاب لعله « ومضان » أو « علي » يقف أمام الطست ممسكا بالإبريق النحاسي المملوء بلقاء . يتفرص الرجل أمام الطست ممسكا بالصابونة يريها بين يديه ولقاء يسيل عليها من يريز الإبريق . . ثمة طسوت وأباريق أخرى كثيرة هنا وهناك . فإذا الرجل من غسل يديه وفعه نهض ليجد في انتظاره من يقدم له القرفة ليحفظ يديه بها . ثم تبدأ عملية رد الصواني ، حيث يشتر كل من « طاهر الجرف » و « إبراهيم الصالحى » في تزويد « عبد القادر السعيد » بها ، إذ يمسك بالصبينة متخاضا اسم صاحبها أو اسم ابنه الكبير أو اسم الصبية نفسها إن كان مقربا من أهلها وذو عشم . .

نطلق نحن العيال في أثر الصواني عاكفين إلى دورنا مسرحين لعلنا نصيب شيئا ما نجني على الصبينة من طعم نتناوله على عجل وننحن غنى النفس بليلة ولا كل الليلي ، تضاه فيها الشوارع بالكوليات المبهرة الضوء يرتفع صوت القهقهة الفارحة بكلمات حميمة دافئة تئين فيها كل نفس ذائقة الموت وبأيتها النفس المطمئنة أرجى إلى ريك راضية مرضية .

الفقيه الغريب في الداخل ينعم بالأضرة الساخنة والحفاوة البالغة في حين راح فقيه البلدة ولعله « مصطفى ناصف » - الذى سيعمل مساعداً للفقيه الغريب - يقرأ بصوته الزنان الخلاب والحضور يجثم عليهم حزن متجهج بفبار المقابر يبدو عليهم السأم لا يكفون عن انتزاع الساحات من جيب المسبوري والنظر فيها خلسة رجا للتذكير الفقيه بأن وراعهم صلاة مغرب رجا حاجات لوضوء جديد . .

أذان المغرب يلدان بطول الصواني ، حيث يبدأ الصبايا من أبناء الدور البعيدة من منطرة المعزى في الخروج ، تظهر طلائعهن تشرقي الجلو رائحة الطعام الساخن بالسمن للصدوح والثقلية ثم ما تلبث الطلائع أن تتكاثر وتتكاثر تخرج الصبية من دارها حاملة الصبينة العريضة فوق رأسها تنضم لها ابنة الجيران ، كل مجموعة صبايا من حى واحد أو حارة واحدة يتجمعن لمضيمن معا ؛ قتل الشوارع والحواري بين زراغات ووجدانا بوجوه صابحة كالورود وأجساد تتلمع تحت الصواني في حيوية مبهجة تقابل جماعات الصبايا على التواصي وعند تقاطعات الشوارع ينضم بعضهم إلى بعض تتعاطف جموعهم كأننا في يوم عيد للصواني تتأهل فيه الصبايا تتجه أطفالهن نحو منطرة المعزاة يتوقن على مقربة فسرعان ما تنضم إليهن جماعات قادمات من أطراف البلد البعيدة . .

يتجمع الرجال في منطرة المعزاة يقض بهم يتلون مساجدة الشارع على امتداد طويل ودهط الصبايا متجمعن في ناحيتين متقابلتين . « إبراهيم الصالحى » صانع البرادع الشرودش في السلقة الشرنوبية ، و « طاهر الجرف » تاجر الحبوب والقطن الذى حج إلى بيت الله سبع حجرات ، و « عبد القادر السعيد » الذى كان خياطاً ذاتاً - يظهرهم واقفين في الشارع والباقي جلوس ، هم دون غيرهم كأنهم بافراق سرى ارتضى أهل البلدة أن يتعلموا مع صباياهم وحرهم حيث قد اشتهروا بعلامة اللسان وعدم صدور العية منهم فضلا عن صلاحهم وحسن أخلاقهم وطهارة ذيلهم ؛ يختص كل من



أحمد زكي

الجمهور ولا يحبه ؟
اعتقد أننا لن ندرس شيئاً وكل ما في الأمر
نشكو ونقول من انصراف الجمهور ..
كيف نعيد للمسرح هيئته واحترامه ؟
لا بد من الغاء ضريبة الملاهي لأن الكلمة
ذاتها تعطي انطباعاً خاطئاً من أن المسرح
ملاهي أو مكان للتسلية من ناحية أخرى
تكاليف المسرح وعادة ماتكون غلصة يشارك
ولا يقوى على تحمل اعباء الضرائب وما
أشبهها .
نشر الوعي الثقافي بين الجمهور من طريق
الكتاب والفنانين والصحف والمجلات مع
إيجاد هيئة مسرحية حقيقية غلصة يشارك
فيها كل مثقف للهووس بالسرح .

هدى أحمد - مدير المسرح الكوميدي .
يجب من البداية أن نحدد ما المقصود بكلمة
« أزمة » . فحين نقول إن هناك أزمة في
بعض السلع التموينية فمعنى ذلك أن هناك
نقصاً ما في هذه السلعة أو تلك ، أما
بخصوص المسرح فلا توجد أزمة في
الانتاج المسرحي وكيفي أن نذكر أن هناك
ثلاثة قطاعات للمسرح في مصر تعمل
بكامل طاقتها وتقدم مواسم كاملة .
١ - القطاع التجاري (الخاص) - ٢ -
القطاع العام - ٣ - قطاع الثقافة
الجماعية .
ولكن سبب الأزمة يتمثل في المقارنة
الدائمة بين القطاع العام والقطاع الخاص
وفي رأي أنها مقارنة غلظة لأن لكل من
القطاعين اتجاهه وهدفه وإمكانياته .
■ اعتقد أن العملية المسرحية ليست كأي بقدر
ماهي كيف ؟
■ نعم .. وذلك يقودنا بالضرورة إلى مناقشة
بعض جوانب قضية المسرح . فمن ناحية
نجد أن الدولة اليوم ترمي بأزمة اقتصادية خانقة
وعداً يتمسك على المسرح باعتباره قطاعاً من
قطاعات الدولة . وخير أقول أن المسرح
يأثر بالحالة الاقتصادية فليس معنى ذلك أن
نقف كالبرهم نتمنى إطلال الشمس بل أعني أن
نعمل بجدي في حدود الاقتصاد الخاضع لتمر
من هذه الأزمة بسلام .. فعلاً بدلاً من أن

« اعطى مسرحاً وخبزاً .. اعطيك شعباً »
تلك المقولة التي صاحب بها يرناود شو ذات يوم وظلت حلماً يرادو كل من تناول
تلك الكلمة السحرية (المسرح) .. بين كل ارتعاشة وأخرى للمسرح ..
يصرخ كل من مسه سحر الكلمة .. أزمة المسرح ، محتته ، مشاكله .

حسناً .. ولكن القليل من يسأل .. أزمة من ؟ ولم ؟ وكيف ؟
كثير من المفاهيم تم تداولها حتى استهلك . المسرح الجاد .. مسرح
القطاع العام .. مسرح القطاع الخاص ، الابتذال وغيرها ولا يتحد أي
مفهوم من تلك المفاهيم . ترى هل هناك أزمة بالفعل ؟ أم أن القائمين على
الحركة المسرحية هم أنفسهم المسئولين عنها ؟
لنحاول معنا أن نتجول في الكواليس بحثاً عن الاسباب الحقيقية للمحنة ..
ولنتحاول أن ننظر بعض الحلول علنا تكون قد ساهمتنا بشيء .

المسرح : ما هي المحنة ؟ وما هو الحل ؟

تحقيق عصام عبد الله

■ والوضع الأمل في رأيي لتضاد كل الانخراط
الترافكة في قطاع المسرح هو وضع خطة لها
فلسفة واضحة يشرط أن تكون عملية واقية
وليست مثالية .
□ وماذا عن العمالة التي تنظر دورها من
الفنانين ؟
○ يمكن بالتنسيق مع وزارتي التربية والتعليم
والتعليم العالي أن توضع هذه العمالة لتقوم
بدورها في المجال التعليمي ، وكذلك قصور
الثقافة لأن هؤلاء في رأيي ، هم الأساس في
تكوين جيل جديد من الشباب المسرحي وفي
اكتشاف المواهب التي يمكن أن تصبح نجوماً
في الغد . لأنه لا مسرح جيد وحركة مسرحية
جيدة بدون المسرح للدرسي الذي يبدأ من
الابتدائي .
■ يقال إن مسرح القطاع العام .. يقدم كل
ماهو قديم ومستهلك لذا انصرف الجمهور
عنه .. فما قولك ؟
○ .. ويسأل من ذلك الغنسانون
والمسؤولون عن المسرح .. وأنا أتساءل :
هل درسا حقيقة جمهور المسرح العام أو
جمهور المسرح الخاص ؟
هل حققتنا دراسات ميدانية فيها يحبه

أحمد زكي - رئيس قطاع المسرح .
■ ليس هناك أزمة مسرحية ولكن هناك غياب
لحركة واعية تنمى وفلسفة واتجاه كل فرقة
مسرحية فالفرق المسرحية انشئت لكي يكون
لكل منها اتجاه وهدف ، ولكن يسلو وانها
تسير في غير مسارها الصحيح . والاصح ان
يكون مسرح القطاع العام مسرحاً رديئياً
تقليدياً متخفياً . نريد ان نحس طعم جماهير
جديدة للمسرح . واصحاب كل مسرح هم
وخدمهم الذين يستطيعون التصرف على
جمهور مسرحهم والوسائل التي تجتذب هذا
الجمهور . وإذا كان في الامكان ان يوجهه
المسرح إلى تجمعات جماهيرية فلا بأس .
مثال : مسرح الشباب يستطيع الخوض
في تجمعات الشباب في انحاء الجمهورية
وهذه التجمعات تتمثل في الجامعات
والمدارس وتجمع الشباب العمال .
المسرح التجريبي لا بد ان يسعى إلى
اكتشاف طرق جديدة في حرفة الأداء
والاخراج والكتابة عن طريق التجريب الجاد
والحديث في كافة نروع المسرح .
والمسرح القومي يستطيع ان يحقق ذاته
بوجوده يتناول متشروعات من الاداب
المسرحية معاصرة واجنبية ، كلاسيكية
وحديثة . فليس صحيحاً ان المسرح القومي
هو مسرح تراث فقط ، وقس على ذلك باقي
مسارح الدولة . هذا بخصوص المحور
الفني .

تقدم أربعة عروض في العام ، تقدم عروضين فقط تتعالج من خلالها موضوعات هادفة كالافتتاح الاستهلاكي والسلبية ... الخ وبأقل التكاليف ...

■ كيف ؟

● أن نحل ديكرات العرض المسرحي ونعيد تشغيلها في عروض أخرى ، أن نفتح مسارحنا المهلهلة ونعمل بها عروضاً ، فلو شغلنا كل طاقنا المهلهلة والقديمة فسوف نعيد للمسرح مكانته من ناحية وسوف يشعر المتفرج أننا بالفعل وفي ظل ظروفنا الراهنة نقدم له عملاً جاداً بأقل التكاليف وبذلك نفرس فيه حب الانتهاء والإيجابية والمحافظة على المال العام .



عبد الغفار عودة

- عبد الغفار عودة - مدير المسرح للتجول .
- الأزمة في مصر هي أزمة دولة وفنان .
- فيالدولة غير مؤمنة بدور الثقافة والفن وبالتالي غير مؤمنة بالمسرح .
- كيف ... والدولة رغم الظروف الاقتصادية الراهنة لازالت ترمي الثقافة والفنون وتهدم المسرح ؟
- أصرب لك عدة أمثلة توضح ذلك ..

ميزانية وزارة الثقافة لا تتعدى اثنين وثلاثين مليوناً من الجنيهات وهو مبلغ ضئيل جداً بالمقارنة إلى ميزانيات الوزارات الأخرى - ناهيك عن دورها الرئيسي في بناء عقل ووجدان الإنسان المصري - يتخس منها فقط - المسرح بأربعة ملايين فقط . فإذا قسمنا هذا المبلغ على خمسين مليون نسمة هو تعدادنا يصبح نصيب الفرد من الثقافة عامة ستين قرشاً سنوياً ، وفي مجال المسرح تسعة قروش فقط !

أمثلة أخرى .. تجمعة الرقابة لوزارة الثقافة كجهة إدارة ليس لها قانونها الثابت ولا حصانة قضائية .

● التلفزيون كجهاز من أجهزة الدولة يفتح صدره للمسح والبث لن كل القطاع الخاص في حين يغلق الأبواب في وجه القطاع العام .

● الغاء وزارة الثقافة والاكفاء بالمجلس الأعلى للثقافة والذي يعتبر قراراته مجرد توصيات لا يؤخذ بها .

● الغاء مجلة المسرح .

■ وماذا عن الفنان ؟

- الفنان في ظل الظروف الاقتصادية الراهنة أصبح أمام أمرين لا ثالث لهما : إما أن يترك المسرح ويوجه إلى البيروقراطية (التمثيل في الدول العربية) أو التلفزيون أو السينما ، وإما أن يتقوقع ويحيط تارة أو بكلح ويتناضل تارة أخرى .
- وأحب أن أخص هذه المعادلة الصعبة بين الدولة والفنان : -
- إذا أرادت الدولة مسرحاً وأراد الفنان رغم كل الظروف حصلت خبطة مسرحية وإذا أرادت الدولة مسرحاً وتحمل الفنان يحصل فن مبهر خال من المضمون وإذا رفضت الدولة المسرح وأراد الفنان يحصل مسرح فقير ، غني في المضمون أما إذا هربت الدولة وهرب الفنان وصلنا إلى ما نحن فيه .



عمود الحديث

● عمود الحديث - مدير المسرح الحديث .

● اعتقد أن أزمة ليست اقتصادية والدليل على ذلك أن الدولة في ظل الظروف الاقتصادية الصعبة لا زالت تدعم المسرح وهو موظف نبيل من الدولة . ولعلم هذا لا يحدث في أي دولة سواء في الغرب أو في الشرق . فالدولة تحسّر سنوياً ملايين الجنيهات في قطاع المسرح فقط .

■ كيف ؟

- منذ ثلاث سنوات عملت حاسبة ونسبة لانتاجي في المسرح الحديث من ديكرات وعروضات وأجور فنانين وعاملين وأجر المسرح اليومي ، فوجدت أن الدولة تدعم لشكره المسرح بما يقرب من أربعة وأربعين جنيهاً في حين أن أغلى تذكرة عتدى هي ثلاثة جنيهات فقط ! وهذا الرقم منذ ثلاث سنوات فما بالك اليوم . أي أن الدولة تدعم المسرح أكثر من رغبة العيش !
- وأرجو أن نكتب على لسان هذا السؤال ..
- الدهم المسرحي لمن ؟ لمن مسرح الدولة ؟ إذا كانت العروض تقدم بلا جمهور لعدة أشهر .. لصلحة من هذا ؟
- هل تعتمد على نوعية المحرضين في مسرح الدولة هو المسئول عن انصراف الجمهور عن المسرح ؟

● لا .. إطلاقاً .. المسألة أكبر من ذلك وتشترك فيها عدة أجهزة للأسف هي أجهزة الدولة فهناك انفصال بين الأجهزة وبعضها ، مثل وزارة التعليم العالي والترية والتعليم والشباب والرياضة والقوى العاملة والثقافات المختلفة .. ووزارة الثقافة . فلو أن كل وزارة من هذه الوزارات فكرت في عمل يوم ثقافي تزور فيه موظفيها وعاملاً وطلابها مسرحاً من مسارح الدولة كل شهر مقابل لمن رمزي للتذكرة لا تمتعت للحركة المسرحية ومن دوراتها الاقتصاد المسرحي ، ومن ثم نستطيع أن نوفر للدولة مبالغ طائلة تحسرها كل عام ، بالإضافة إلى توصيل رسالتنا الثقافية والترية لأكثر عدد ممكن من

● على المثقفين أن يرفعوا شعار « من لا يعمل لا يأكل » حتى نتج ونتقدم .

● التلفزيون يساهم بشكل مباشر في هدم مسرح الدولة ، وعروضه في الغالب مشوهة او مضللة .

- المسرح التجريبي لابد له أن يسعى الى اكتشاف طرق جديدة في حرفية الاداء الاخراج والكتابة .
- احمد زكي : صدقنى .. إن كثيراً من المواطنين لا يعرفون الفرق بين المسرح والتلفزيون .



سميحة أيوب

مستحقى الدعم الحقيقي . وفي هذه الحالة نكون في غنى عن الدعاية والاعلان أو الكلام عن أزمة المسرح .

من ناحية أخرى نجد أن التلفزيون يساهم بشكل مباشر في هدم مسرح الدولة ، فلا يمرض شيئاً للقطاع العام وإذا عرض شيئاً فكل ثلاث سنوات أو أكثر ، وغالباً ما يكون مشوهاً أو مضللاً .

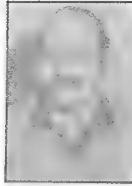
■ اتفق معك تماماً .. ولكن اعتقد أن مسألة التنسيق بين الأجهزة المختلفة ووزارة الثقافة هي مسألة إدارية بحتة . أين دور الفنان في هذه الأزمة ؟

● أنا لم أرى الفنان .. فلا مسرح بدون فنان .. ولكن المسألة تحتاج إلى إعادة نظري وضع الفنان كموظف في مسرح الدولة .. فلا يعقل أن تقدم الدولة للفنان مرتباً ومعاملاً وتكفل له حياة كريمة قدر طاقته ، وأن يتخلل الفنان بعد ذلك عن الدولة .. وللاسف الشديد هذا يحدث من مثليين كثيرين .. فتجدهم مصرين على تقاضى مرتباتهم من الدولة دون عطاء أو عمل .. وتلك مشكلة كبيرة أرجو أن تبحثها وزارة الثقافة حتى لا تفقد البقية الباقية من فنانى الدولة وبالتالى مسرح الدولة .

سميحة أيوب - مديرة المسرح القومي .

● بالتأكيد هي أزمة الممثل وأزمة المناخ العام الذى أقسد بالمسرح الإنشغالي .. فترك فنان الدولة عشقه الحقيقي وهو المسرح تحت اغراء المادة وهو كبير جداً . وبالتالى انحسر المسرح وأصبحت هناك تنازلات كثيرة يقدمها في مقابل أن يستمر . فالمسرح كأي مؤسسة من مؤسسات الدولة تأثر بالظروف الاقتصادية التى تمر بها الدولة ومن ثم انصرف عدد كبير من الممثلين والمؤلفين والمخرجين إلى قطاعات أخرى كالتلفزيون والمسرح التجارى والدول العربية سعياً للرزق ، ويمكن أن تعرف أن أعظم مؤلف يتقاضى عن مسرحيته في المسرح القومي أربعة آلاف جنيه فقط في حين يتقاضى على الحلقة الواحدة في مسلسل تلفزيوني ألف جنيه !

واعتقد أن حل هذه الأزمة اقتصادي بحت .. ولكن ليس معنى ذلك أن نتنظر ونوقف الحركة المسرحية حتى تنفجر الأزمة ، بل علينا جميعاً أن نقتحمها بالحلول البناءة .. فتوازن بين مجالات الرزق المختلفة وبين مسرح الدولة ينمصلحنا الشخصية والصالح العام الذى هو جزء من ضميرنا ووطنيتنا .



نادي صليحة

أ. د. نهاد صليحة .. تلقت مسرحي .

● لا أعتقد أن هناك ما يسمى بحنة أو أزمة في مجال النشاط المسرحي في مصر . سواء من ناحية التأليف أو الإخراج أو الجوانب الفنية الأخرى ، إذ أن هناك عدد هائل من المواهب الإبداعية التي تعمل الآن في المسرح المصري . ولكن هناك ما يسمى بالمشكلة ، والمشكلة تكمن في عدم وجود هياكل تنظيمية صحيحة من شأنها أن توفر المناخ الملائم لاطلاق هذه المالكات الإبداعية ، فالمسرح يعاني أساساً من البيروقراطية ، وكان هناك مشروع بسيط لإستقلال المسارح الرئيسية مثل القوي والظليمة والكوميدي وتحويلها إلى بيوت فنية ولكن هذا المشروع تعثر . كذلك نجد أن البيروقراطية تموق مسار المسرح الاقليمي في جواز الثقافة الجماهيرية ، وإلى جانب البيروقراطية يكمن جانب هام من المشكلة في عدم وجود قاعدة مسرحية شعبية عرضة سواء من طريق المسرح المدرسي أو ما يمكن تسميته بمسرح « الحى » ، فليس من الممكن أن تنصور وجود قدم شاحنة في هذا المجال دون أن تتوفر القواعد الشعبية لها .



سمير المعصوري

سمير عبد الباقي كاتب مسرحي .

● كلمة أزمة أصبحت تطلق على مييل العادة فهناك أزمة مواصلات وأزمة إسكان وأزمة رغبة العيش . . . الخ . لها في المسرح فلا توجد أزمة ولكنها عنة !

■ ماذا نقصد بكلمة عنة ؟

● أتقصد أن هناك مسرحاً وهناك حركة مسرحية ولكن بلا توجه عام أو فلسفة معينة . . وإذا فتشت عن ذلك فستجد أن الحياة الثقافية كلها من كتب ومسرح وسينما . . الخ بلا توجه . . ويرجع ذلك إلى أن القيادة الفكرية والسياسية في المجتمع ليس في ذمتها فلسفة واضحة المعالم أو خطة أو رسالة معينة يمكن أن يقف المثقفون عليها بما فيهم رجال المسرح . وأوروبا بصراحة الدولة لا تريد مسرحاً لأن المسرح موجب للقلق والإلزام .

■ أثرت في حديثك جملة غاية في الأهمية . . وهي أن الدولة لا تريد مسرحاً . . ماذا تعني بذلك ؟

● أهي أن ميزانية المسرح قليلة جداً . . وسائل الإعلام عن المسرح كل مهمما التعتيم الإعلامي على مسارح الدولة . . الرقابة إرهابية . . لا توافق على الجاد والأصيل وإذا وافقت فهي تبرئ بك . . فالمسألة أولاً وأخيراً في أيدي مسئول الدولة .

سمير المعصوي - مدير مسرح الظليمة .

● أرفض الحديث في هذا الموضوع لأن المسألة أصبحت عملة فئحة تدور في حلقة مفرغة أزمة المسرح الثقافة أزمة فكر عام . . كلها أزمات بلا حل ولا سبيل إلى الأمان لعمل أفضل مما كان .

وفي رأيي بدلاً من مناقشة هذا الموضوع أن نناقش أزمة القيم والمفاهيم الأساسية للمجتمع وبعد ذلك يمكن أن نناقش مشكلة المسرح . فالمسألة يا سيدي أكبر بكثير مما نتخيل أو نتصور .

■ أرجو أن توضيح كلامك ؟

● أقول في جملة واحدة . . عقل المجتمع مشتب ومزق بين لقمة العيش والأزمات الاقتصادية فحين نستطيع أن نحل له أبسط أمور حياته ، يمكن بعد ذلك أن نقدم له مسرحاً !

سياحة قتيه

« قتيات الحديقة »

من السجن إلى المسرح

قتيات الحديقة هو اسم المسرحية التي تعرض الآن في مسرح (بوش) وهي مسرحية طويلة من فصلين لكاتبة جديدة شجاعة تحدث قدرها المولم ويبحث عن الثور في أعماق الظلام حتى وجدته والكاتبة هي السجينة السابقة (جاكين هوبلار) التي بدأت رحلتها مع المسرح منذ ثمانية أعوام حين فازت بجائزة (كوستلر) في الفن التي تمنح مثوباً لأحسن عمل فني يقدمه سجون ، وكانت قد تقلعت لثيل الجائزة مسرحية قصيدة من فصل واحد .

وكانت الجائزة بذرة أمل أثبت مشروع حياة جديدة . فبعد أن خرجت « جاكين » من السجن كونت فرقة مسرحية متجولة من السجينات السابقات وأطلقت عليها اسم « كلين بريك » (Clean Break) الذي يعني بداية جديدة أو فرصة جديدة بعيداً عن أسياس الماضي . وكانت هذه الفرقة بداية حقيقية بالفعل لحياة جديدة بخلاقة أبدعت فيها (جاكين هوبلار) عدداً من الأعمال المسرحية والتلفزيونية القصيرة تتم عن موهبة صادقة وحس مسرحي ناضج يجعلنا نشوق أن نقاتل شهرتها يوماً ما شهرة سجين سابق غداً كاتبة مسرحياً لامعاً هو (جو أورتون) .

ومسرحية قتيات الحديقة هي أول مسرحية طويلة تكتبها (جاكين هوبلار) لفرقتها لتصور فيها تجربة السجن بأبعادها ودلالاتها المختلفة ،

لندن :

مهرجان مسرحي دائم

إذا كانت مدينة إدنبره باسكتلند هي كبة عشاق المسرح في العالم الآن بسبب مهرجاناتها المسرحية ، فإن مدينة لندن بالنجارتا تظل دائماً قلعة المسرح المنيعة دون حاجة إلى مهرجانات . بل أن الزائر لما يدخل لكم وتودع العروض المسرحية بها حتى ليظن المدينة في مهرجان مسرحي دائم يحوي القديم والجديد والتقليدي والغريب . ولنتوقف في سياحتنا المسرحية أولاً عند مسرح صغير يسمى (بوش) ولندلف إلى قاعته لنلتقي بمجموعة من السجينات السابقات يقدمن لنا ناضجاً رائعاً .

د. نهاد صليحة

الحديث الدرامي في المسرحية حدث
نفس بالدرجة الأولى ، يتفجر من خلال صراع
الشخصيات مع المكان والزمن ومع بعضهم
البعض



المادية والنفسية ، من وجهة نظر المرأة . وتحمل المسرحية في ظاهرها ملامح عديدة من للسرح الطبيعي فهي لا تحوى حبكة بالغة الفهم ولا تحكى قصة بل تقدم صورة تفصيلية واقعية دقيقة ، تقرب أحياناً من روح الوثائقية ، لشرح كاملة من الحياة في الحضيض هي حياة السجن ، وذلك من خلال تتبع حياة وعلاقات خمس سجينات خلال أحد فصول الصيف ، فالأحداث تبدأ مع بداية الصيف بعوده بالأقراج من واحدة منى وتنتهى بانتهاكه والإقراج عن أخرى . ولكن بالرغم من دقة وصقل الصورة المؤلة التي تسجلها المؤلفة - وهي دقة نابعة من واقع تجربتها الشخصية - إلا أن مسرحية فتيات الحديقة لا تقدم صورة تسجيلية تحليلية لشرح من الحياة على النهج الطبيعي بقدر ما تصور وخلق إنسانية ، فهي لا تقتنى برصد الواقع الخارجي بل تأثروا على الوجود المادي للإنسان بل تركز بالدرجة الأولى على التجربة النفسية للإنسان في تفاعله مع الواقع المادي الخارجي . لذلك نجد أن الحدث الدرامي في المسرحية - رغم مسحتها الطبيعية والظاهرة - هو حدث نفس بالدرجة الأولى ، يتغير من خلال صراع الشخصيات مع المكان والزمن ومع بعضهن البعض . فهناك صراع كل امرأة من السجينات المحبس مع بيئة أو محيط السجن وهو صراع يكشف خليطاً من المشاعر المتباينة ، المتناقضة ، التي تجمع بين التعلق الحزبي بالمكان الذي يعزل الفرد عن المجتمع ، وبالأمان ، وبين الاحتياق والشرم والخوف والثورة . ثم هناك صراع كل شخصية مع الزمن - أي علاقة كل امرأة بماضيها وحاضرها ومستقبلها ، وهي علاقات تضرر كما مثلاً من الحالات الوجدانية المتباينة ، فالخاصة بين الحنين والندم والسكوى ، والحاضر يترجع بين الإنتظار والمثل والتوقع ، والمستقبل يفسر الأمل والقلق والتخوف . وهناك أيضا الصراع الذي ينشأ من العلاقات الإنسانية المتشابهة التي تربط هؤلاء النسوة اللائي ألفت بين الأقدار في هذا السجن العتق لفترة ، وهي علاقات تنسجها القسوة والمخاض ، والسرقة والعنف ، والحب والكراهية ، والإخلاص والخيانة ، والأنانية الفردية والتضامن الجماعي ، وأيضاً المجتمع والغيرة للمرأة .

وتقدم لنا الكاتبة هذا النسيج الدرامي المعقد من خلال حوار واقعي ، دقيق ، خفيف الظل ، ينسج إلى الشاعرية في مواطن كثيرة ولا يخلو من السخرية ، يتنقل بنا من صراع إلى آخر ومن حالة شديدة إلى أخرى في تسلسل فني متفتح ينبع من المنطق الداخلي لتسج العلاقات المتشابهة في تطورها وتضامنها .

ورغم جاذبية التجربة ولوحة الإنسانية التي تعرضها الكاتبة ، ورغم الأعمق المسأولة التي تتكشف لنا ، إلا أن المسرحية تحوى

جراحات كبيرة من الكوميديا التي توقفها الكاتبة توظيفاً درامياً ذكياً . فمشاهد العنف مثلاً تفجر أحياناً كماً كبيراً من الضحك كما تقفل مشاهد « الضرب » في المزيلات . وربما كان هذا من طبيعة الأحوال ، فمشهد امرأتين تشاركان مشهد كوميدي بطيحه . ولكن الكوميديا هنا تزيد - رغم الضحك - من إحساس المتفرج بقسوة الواقع الذي يجده الشخصيات ، فكل من هنا يدور في مكان مغلق لا يمكن الفرار منه هو حنف على الإنسان أن يقبله ويتعاضد معه . وتتمثل للمسرحية أيضاً بالتعليقات الفكاهية الساخرة التي نجدها على لسان الشخصيات كوسيلة للتعبير عن المرارة أو السداف من النفس . ولكن الكوميديا في هذه المسرحية تحمل في كل الأحيان ، ومهما علت تجربتها ، رة حزن لا تحفظها الأذن .

وقد تنجح هزج المسرحية (ساهبون ستوكس) في تفهم هذه النص التمسائي الحسبي ، والفن الذي روّجه ، فجعله إنتاجه بسيطاً ومعبراً ، خالياً من البهجة والحيل وفرد

العضلات الإخراجية . كذلك تميز المديكور الذي صممه (جيف روز) في منظرين مزدوجين أحدهما يمثل حديقة السجن التي تعمل بها السجينات والأخر حجرة سيرة خاتمة بالحديقة لحفظ الأدوات الزراعية - يميز هذا المديكور بالبطانة الشديدة والفاعلية الدرامية . أما الممثلات السجينات السابقات فكان حساً والتمت وكان مستوى الأداء الصوب والحركي والانتقال متميزاً للدرجة فترتبا بأن نصنع بعض غريبى معاهد التمثل بالعقاب إلى السجن لإقناع هذا الفن .

مسرح الرويال كورت : « نساء وشقيقات » وعرض نسائي آخر

وفي قاعة مسرح (ثير أب ستيرز) التابعة لمسرح (الرويال كورت) يلقي بمجموعة أخرى من المزايم المسرحية النسائية الشابة التي تقدم

غريزة القتل

وعلى مسرح (بنتا ميمز) يقدم لنا (فراנק هاوز) في قالب يقرب من المسرحية البوليسية دراسة في العلاقة بين الحق والتمنع نذكرنا بعض الشيء بالعلاقة بين المتهم والشهيد (راسكولنيكوف) والمحقق في مسرحية الجريمة (العقاب التي أعدها (أندريه فايدا) عن رواية (دوستوفسكي) والتي تحدثنا عنها في الشهر الماضي . فالمسرحية تبدأ بجريمة قتل قساة في الخامسة عشر بعد حفلة صاخبة . ويكتشف

الپوليس شخصاً قد أضاف مادة سامة لسجوق المجرمين الذي كانت تصطاه . ويحوم الشكوك حول اثنين عاطلين أحدهما قواد فاشل والآخر ملاكم فاشل ولكن تربطها علاقة أخوية وثيقة وسبب عتيق . ويسد الفلتش (سكيسر) في التحقيق مع الأخوين في سلسلة من المواجهات الدرامية القوية تكتشف من خلالها أن المحقق لا يكاد يختلف عن المتهمين المثلثين أمامه . فهو رجل يمثل غريزة القتل مثل المجرمين ولكنه يستعمل في أفعالها سلاح القانون . إن المحقق في المسرحية لا يعنيه اكتشاف الحقيقة بقدر ما يعنيه تدمير العلاقة بين الأخوين ورفع أحدهما بحياة الآخر . فهذا هو هدفه الحقيقي ولذلك الكبرى ووسيلة في الانتماء من ماضيه الذي كان يشبه حياة الأخوين ، فهو يقدم ماضيه في شخصه . إن الصراع الدرامي في المسرحية بين المتهمين والمحقق لا يكشف لنا لغز الجريمة الفعلية بل يبرز القناع عن شخصية المحقق ليرى خلف القناع مجرماً آخر ، ويؤدى إلى جريمة قتل معنوية وأخلاقي حين يفلح المحقق في إغراء أحد الأخوين باتهام الآخر .

« دانتون » مرة أخرى

يبدو أن الممثل البريطاني (برايان كوكس) قد تخصص في أداء شخصية (دانتون) صديق وحليف القائد الفرنسي الشهير (روبسبير) إبان الثورة الفرنسية ، وأبدى اختلافه معه (روبسبير) فيما بعد وأرسله إلى الجيلاويين ليلقى حتفه . ففي عام ١٩٨٢ م مثل (كوكس) دور (دانتون) عندما عرض المسرح القومي مسرحية

نجح سايمون ستوكي مخرج المسرحية في تفهم النص والنفاذ إلى روحه

جاك كين هولبارا تصور في مسرحيتها (فتيات الحديقة) تجربة السجن بأبعادها ودلالاتها المختلفة المادية والفنية من وجهة نظر المرأة.

« الحصان » راقصاً

ويستضيف مسرح (الكوليسيام) فرقة أمريكية راقصة هي فرقة (هارلم) (Dance Theatre of Harlem) التي تعرض لأول مرة بالها مدناً من مساحية للكتاب البريطاني (بيتر شافر) وهي مسرحية الحصان (Equus) (التي أعدها وأخرجها مسرح الفرقة بالقاهرة حديثاً المخرج الشاب عمرو ديار) . ولا ندري ما الأصلية تدور حول محاولات طبيب نفساني اكتشاف الدوافع التي جعلت شاباً صغيراً يركب حادثة بشعة هي قفاً حيوان مجموعة من الخيول في أحد «الاستيلات» . ولا ندري ما الذي دفع فرقة باليه هارلم إلى اختيار هذا النص المسرحي للعقد الذي يعتمد على جلسات التحليل النفسي بالدرجة الأولى لإعصاده في شكل باليه . فرغم محاولات (دوس رابتر سولر) مصمم الباليه (و (لفريد جوزيف) مصمم الموسيقى ترجمة المسرحية إلى حركة ونغمة معبرة إلا أن العرض جله غامضاً في مجموعة يصعب فهمه حل من لم يقرأ النص للمسرحي الأصل . كذلك أغفل الباليه بعداً هاماً من أبعاد النص الأصلي وهو التحول الذي يطرا على شخصية الممثل النفسي أثناء جلسات التحليل النفسي إذ يبدأ في اكتشاف نفسه من خلال محاولاته فهم شخصية الشاب .

لنا مسرحية نساء وشقيقات من خلال فرقة الشباب التي كوبنها مسرح (الروبال كورت) لتتميز الموهبة من الجسدين بين ١٨ و ٢٥ الفرقة لممارسة الفن المسرحي تأليفاً وتخيلاً وإخراجاً وديكوراً وتقديم تجاربهم الجيدة إلى الجمهور .

ومسرحية نساء وشقيقات تتناول الصراع الذي خاضته المرأة في القرن التاسع عشر دفاعاً عن حقوقها وسقوط اللزني في أمريكا في الفترة التي سبقت وتلت الحروب الأهلية ، وتعرض مراحل هذا الصراع بصورة وثائقية في سلسلة من المشاهد التاريخية لأشهر المؤتمرات والمظاهرات التي عقدها النساء آنذاك تتخللها بعض المشاهد ، الحزابة بين امرأة وزوجة وامرأة بيضاء وطينية ربط الأحداث التاريخية والتعليق عليها .

ويجسد النص للمسرحي (السلبي قامت بتجميع الوثائق له وكتابه ثلاث فتيات من شباب الفرقة) حروب التجربة المسرحية الأولى في حاسة الباليغ بعض الشيء للدراسة وتصويره للثال لها ، وفي الحوار الخطي المتصل - وقد نجحت المخرجة الشابة (إليزا دودجسون) في التغلب على هذه الحروب إلى حد كبير عن طريق التشكيل المسرحي الجيد ، خاصة في المشاهد الجماعية العامة ، والصورة المسرحية البليغة ، خاصة في المشهد الانتقائي الذي نرى فيه امرأة سوداء تنجس إلى خلفية المسرح لتفتح نافلتين يتناقض منها ضوء يكتشف عن وجود امرأة بيضاء في الهجرة ، ثم يجلس المرأتان أمام النافلتين ويتبدآن في اجترار ذكريات كفهما للمرير ، ثم في المشهد الختامي الذي نرى فيه لنافلتين منفلتين ويجلس المرأتان في صمت تحدقان في الظلام . كذلك استخدمت المخرجة الانشاد الكورالي بصورة بالغة التأثير خاصة في مشهد نشيد التحرير الذي نادى بالسلاوة بين الأجانس وبين المرأة والرجل باعتبارها قضية واحدة وهي قضية كرامة الإنسان .

اليوت في حفلة الكوكيتل خلق تركيبة مسرحية تجارية صاغ من خلالها رؤيته الفلسفية الدينية

العصر النحسي لا يمكن في العبادة النفسية بل في الدين وأن العلاج الناجم للإلتهاب العصبي هو الإيمان الذي يقترب من الصوفية . وهكذا نجد المحلل النفسي في المسرحية يتحول إلى رجل دين بينما تتجه العشيقة (سيليا) إلى أعماق غابات أفريقيا مع بعض من المبشرين بحثاً عن الخلاص الروحي فتقوم ميتة شنيعة (إذ يأكلها النمل المتوحش) يصورها البوت كتجربة صوفية .

وقد اختار المخرج (جون دكستر) هذه المسرحية لتكون بداية نشاط فرقته المسرحية الجديدة التي ضم إليها مجموعة من المواهب التشيلية الفضة مثل (أليك ساكوين) ، و (روبرت اديسون) ، و (شيليا ألين) التي تلعب دور الزوجة ، و (سايكون وورد) الزوج ، و (شيليا جيشي) العشيقة . وصمم ديكور المسرحية (برايان فاي) .

وإذا أراد السائح للمسرحي المزهده من مسرحيات الريرتوار فليعلم أنه يتوجه إلى مسرح (ليريك ستوديو) في حي (هامر شيت) ليشاهد عرضاً جديداً مسرحية شكسبير الخالدة روميو وجوليت التي يترجمها ويقوم بدور روميو فيها (كينيث برانا) وقيل فيها (سامانتا براند) دور جوليت . أو يستطيع أن يذهب إلى مسرح (هاي ماركت) ليشاهد المحلل السينمائي العملي (جاك ليمون) يفسلم بطولة مسرحية الكاتب الأمريكي (بوبين أو نيل) رحلة يوم طويل حتى الليل . ورغم موهبة (جاك ليمون) الكوميدي الرائعة إلا أنه يبدو بهد (لورانس أو ليجيه) الذي أدى نفس الدور حديثاً في عرض تلفزيوني للمسرحية مثل الماء بعد النيد المحترق .

الحرب الأهلية الاييرلندية

وصل مسرح (هاستيد) يقدم الكاتب الكاثوليكي (فرانك ماك جينيس) رؤية نقدية في الحرب الأهلية الدينية الدائرة في إيرلندة الشمالية من خلال قصة ثمانية من أبناء (أستر) يتطوعون في الحرب (المعاملة الأولى) ويوتون جميعاً في فرنسا عدا واحد يستعثر أشبه هؤلاء البحارين من أبناء مدينة (أستر) ليكشف لنا حقيقة الحرب الدائرة الآن ويقول لنا أن الحرب الحالية ترتكب باسم المشاورات الدينية ولكنها في حقيقة الأمر عارسة لغريزة القتل وسفك الدم تتخفى تحت ثناع بيل . ورغم أن (ماك جينيس) يكتب نثراً عاماً إلا أن مسرحه ينتع بمخاصمة شرعية من بنائه الدرامي الجاس . وإذا كان (البوت) مثل تجربة المسرح الشعري الحديث فإن (جينيس) يتفوق عليه في شعر المسرح - أي شعر التريكية المسرحية ، لا شعر الكلمة .



بريان كوكس في دور دانتون

التي كتبها عام ١٩٤٩ م إبان حركة إحياء المسرح الشعري التي لم تدم طويلاً . وكانت حفلة الكوكيتل ثالث دراما شعرية يقدمها (البوت) للمسرح بعد مسرحيتي . جريمة قتل في الكاتدرائية ، وأجتماع شمل العائلة ، وحاول (البوت) في مسرحيته الثالثة أن يتقدم بمرحلة الشعرى من التاريخ (إذا كانت مسرحيته الأولى معالجة لقتل رجل الدين توماس بيكيت) وعن الأسطورة (إذ كان قد استخدم أسطورة بيت أجا عنون التي صاغها الكاتب اليوناني القديم إسخيلوس من قبله في ثلاثيته المسرحية المسماة الأورستا) . وكان هدف (البوت) أن يضيق المساحة بين المسرح الشعري والمسرح التجاري ليضمن مسرحيته أقبالا جماهيرياً ، وتوصل إلى معادلة تمثل حلاً مسرحياً وسطاً فاستخدم إطاراً واقعياً صرفاً (حجرة المعيشة في بيت براجوازي عادي ثم عبادة عملى نفساً) وحبكة تقليدية متكررة (الثاوث الزوج والزوجة والعشيقة ، بل وأضاف عشيقاً للزوجة) وأدخل بعضاً من حيل المسرحية البوليسية في المسرحية تبدأ باحتضار الزوجة وتنتهي باحتضار العشيقة . وهكذا خلق تريكية مسرحية تجارية صاغ من خلالها رؤية فلسفية الدنيئة التي تقول أن الحل لخلاف

(بونكر) الشهيرة موت فانتون . والأنا يلعب (كوكس) نفس الشخصية ولكن في مسرحية جديدة لكاتبة المسرحية (يام جيمز) تقدمها لفرقة شكسبير الملكية على مسرح (الباربيكان) . وقد اعتمدت المؤلفات في كتابة مسرحيتها على مؤلفات تاريخي عن هذا البطل الفرنسي للكاتب البولندي ستانيسلافا برسيسفسكا . ورغم الإطوار التاريخي العام للمسرحية إلا أن الكاتبة ركزت أساساً على العلاقة بين (دانتون) وصديقه اللدود (روبيسير) وترجم صراعها إلى صراع بين الحياة في نسبتها وللثقل المجردة في جمودها وانتصرت لحسية (دانتون) وضغنه الإنسان مفصلة إياه على مثالية (روبيسير) التي تجرده من إنسانيته .

ربرتوار

وإذا مل السائح التجارب الجديدة ، أو أزعجه هذا الغزو النسائي المكثف - ثألياً وأخيراً - للمسرح البريطاني الحديث ، واشتاق إلى مسرحيات الريرتوار فليعلم أنه يتجه إلى مسرح (فينكس) لمشاهد مسرحية (ت . م . البوت) الشعرية حفلة الكوكيتل

ترويض النمرة .. واستلهام التراث



٥. جمال عبد الناصر

الوسطى ، بطلاه الزوج المغلوب على امره
وأمراته المشاكسة . فعندما لا يستطيع
(نوح) أن يفتح زوجته باصطحابه ، يلجأ
هو وأولاده إلى استخدام العنف كي يرغمها
على الصعود إلى الفلك . إلا أن زوجته
قلبت تلكزه وتضربه حتى صاح كلاهما
لأهتين :

نوح : فلتوقف هذا المراك ، كاد تظهرى أن
يشطر شطرين .
زوجه : لقد شبت ضميراً حتى انهار
جسدى .
(الطوفان : ٤٠٠ - ٤٠٣)

هذا موقف ساخر وسيط في الوقت
نفسه ، فهو يعتمد على حدث مفاجيء
وسوفى يمتد على الضحك . فصورة زوجة
(نوح) وهي توجه إلى أنف زوجها العليل
من الكلمات السريعة ، مما يضطر الأخير
إلى الاستعانة بـ (حمام) و (سلم)
و (يافت) لجرها عنوة إلى القنارب ، يثير
الضحك بكل تأكيد إلا أن الدافع الأساسي
لهذا الحدث هو شراسة الزوجة وسوءه
طبعها .

ما من باحث يتناول مسرحية « شكسبير
الكوميديا » ترويض النمرة ، إلا ويرجع
موضوعها الأساسي - ألا وهو مشكلة المرأة
المتوردة إلى مصادر تراثية كانت معروفة لدى
الكتاب في صورة أعمال درامية وقصص
وحكايات من الأدب الشعبي . وهذا أمر
يلقى إلى حد كبير ، فللمشكلة قديمة قدم
(جواء) و (آدم) . فإذا ما رجعنا إلى
المسرحيات الدينية أو بمعنى أدق إلى جنود
المسرح الإنجليزي فسنجد الكثير من
المواقف التي تمسح الصراع الأبدي بين
الزوج وزوجه الناجم عن حلة طابع
الأخيرة . فنحن نجد على سبيل المثال
مسرحيتي « نوح وزوجه » و « الطوفان »
تضمان بين أيدينا موقفا تقليديا من المعصور

مثل هذه المواقف التي تجسد شخصية
المرأة المتسلطة وزوجها الضعيف . الإرادة ،
تتكرر تباها في تاريخ إنجلترا الأبدي حتى
زمن شكسبير . فهناك قصة (توم تيلور)
التي يمتد في طلب صديق كي يضرب
زوجه التي ضاق بها ذرعاً ولا يستطيع
السيطرة عليها بفردته . وهناك القصص
المرحة التي مهدت الطريق إلى (كاتنيري)
عند (تشوسر) وأخرى عن العصر
الفينكوري مثل « مائة حكاية مرحة » وهناك
المسرحية المدرسية المهادنة « الابن العاق »
التي تتناول بؤس ابن رجل ثرى ، إثر تركه
لدروسه وإرباطه بأمرأة مشاكسة ترسله لبيع
الحطب وتضربه بين الحين والآخر . وهناك
« برونوج » (جون ليد جيت) الذي يفتح

شخصية المرأة المتسلطة وزوجها الضعيف الإرادة، تتكرر تباعاً في تاريخ انجلترا الأدبي حتى زمن شكسبير .

وإذا كانت مسرحية (شكسبير) متميزة إلى هذا الحد بين تلك الأعمال المحلية المختلفة فلماذا تباعاً في الألف واحدة من الأعمال الأجنبية التي تتناول صراع الأزواج والزوجات تلك هي حكاية من حكايات « الكونت لوكاتور » للمؤلف الإسباني (خوان مانويل) (١٧٨٢ - ١٣٤٨) ، والتي ظهرت الطبعة الأولى منها في عام ١٩٧٥ في شباب (شكسبير) . ففي هذه الحكاية وعنوانها « ما حدث لشاب تزوج من امرأة حادة الطباع » يصر ابن رجل أعرابي من المغرب على الزواج من ابنة جاراها الثرى ، كي يتخذ أبيه من ضالقة مالية ، علماً بما أن المرأة متوحشة . ورغم اعتراض أبيه وحميه على هذه المصاهرة فقد تم الشاب الزواج ، وقاد عروسه إلى عش الزوجية حيث أعد لها حفل عشاء . وما كاد العروسان يجلسان إلى المائدة حتى توجه العريس إلى كلب كان بالحجرة أمراً إياه أن يأخذ بقليل من المله وعندما لم يحرك الكلب ساكنه إذ لم يفهم شيئاً بطبيعة الحال - ففزع الرجل وألشر بتأثير من عينيه ، وإذا بسيفه

إذ تنفرد بتقديم شخصية الرجل (بتروكيو) السلى يرغب في التقدم لفاتة (كاترينا) غنية ، يعرف أنها شريرة ومع ذلك يصبر على الزواج منها على أن يروضها فيما بعد . وهذا يختلف عن الحكاية الدرامية في مسرحية (الابن العاق) مثلاً فينشد حظه ويلوذ ببيت أبيه فراراً من مزاجها السيئ . وتتميز مسرحية شكسبير عن غيرها خاصة من المسرحيات الدينية التي تعرضت للموضوع نفسه . إذ أنها لا تعرض لمراك فعل بين الزوجين ، فالمراك لفظي لا جسدي والحرب نفسية لا جسمية ، كما يسم البطل بأب جيم فلا يرفع يده على زوجته ولا ينهرها ، وإنما يقسو عليها بمطف ، كما يصبر لجمهور النظارة (الفصل الرابع : المنظر الأول) . لذا فقد لاقت شخصيته الكثير من الإعجاب . فيؤكد (هازلت) أن (بتروكيو) شخصية يجب أن يدرسها معظم الأزواج وضييف (بلا متايرز) مؤيداً : إن (بتروكيو) وجعل دم الأخلاق ذو طائفة ومهارة يسران قلوب الرجال .

ومسرحية صامتة في هارتفورد ، حيث نجد مثلاً آخر يذكرونا بمسرحيات (نوح) . حين يعود (ريف) الموظف المسكين إلى منزله مجهداً فإن زوجته تقصره بقلعة منزلها بدلاً من أن توفر له قسطاً من الراحة . تعقب ذلك مواقف مماثلة مع (كولين كولين) وزوجته (سيسيل ساور سويت) ثم (بارثولوسيو) الجزار و (توم) السمكري ، وباقى الأزواج الذين تحكمهم زوجاتهم الصفيقات . وهناك « فارس » (هايورد) ذات العنوان الطويل « مسرحية مرحة بين جوهان جوهان الزوج وتيب زوجته وسير جوهان القس » وفيها تلهى الزوجة زوجها بالعمل في المزرعة بينما تنعم هي وعشيقها - القس - بفطيرة اللبنة ، حتى يثور الزوج في النهاية ويحمل معولاً مطراداً مخادعته متوعداً لها بالانتقام العاجل .

انه بحلول عصر (شكسبير) كان الموضوع قد بدأ يأخذ قالباً جديداً . يبادر فيه الزوج بإعلان احرق على زوجته بفرض ترويضها فلم يعد الزوج ذلك المهور المخدوع ، بل أصبح ذكياً يأخذ على عاتقه مهمة تحقيق سماعته الزوجية ، غير مهال بالوسائل اللفظة أو القيناسية التي قد يضطر لاستخدامها في ترويض زوجته .

يقدم لنا كتاب « النور » لصاحبه (سكوجين) مثلاً رائعاً على ذلك . كان (سكوجين) مهرباً في عهد الملك (هنري الرابع) وقال عنه (شكسبير) في مسرحية التاريخية عن ذلك الملك (الجزء الثاني) أن رأسه قد هشمشها (فولستاف) على بوابة القصر . إلا أن (سكوجين) كان أسعد حظاً في بيته ، فغندما تبرز زوجته الصغيرة كرامة عنده يعامها على الفور كشخص غيول ، فيرطها إلى كرسي صغير ، وغندما تغلب منه وصيفة لتسير أمامها في أبهة إلى الكنيسة ، يرسم لها خطاً مباشيراً ويقول لها « إن اتبعت هذا الخط فبانه سيهلكك إلى الطريق الصائب لكان الكنيسة . ومن أروع أمثلة تلك الفترة على الإطلاق تلك القصيدة المعنونة « نادرة مرحة عن امرأة سليطة وغير مهذبة لقت في جلد العنوشة ليقوم سلوكها »

إن مسرحية « ترويض السمرة » الشكسبيرية تعد لأول وهلة امتداداً طبيعياً لهذه المحاولات الأدبية بما فيها المسرحية التي تصور موقف الزوج الضعيف من زوجته المشاغبة . إلا أن المسرحية مختلفة جوهرها ،

قصة ترويض المرأة السليطة بكل
تفاصيلها الموجودة لدى (مانويل)
كانت معروفة في الشرق الأدنى
منذ فترة طويلة ، وخاصة في تقاليد
بلاد فارس القديمة .

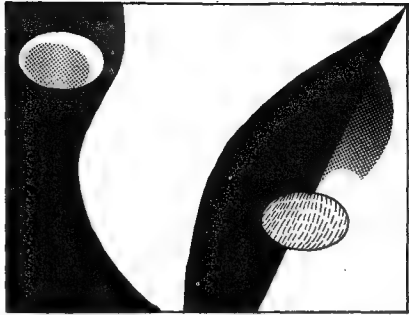
شخصية الزوجة ، وأخيرا المدروس
المستفادة من ذلك .

تشير أوجه التشابه هذه إلى تأثير
(شكسبير) المباشر بعمل (مانويل) ولو أن
الأول لم يعرف الإسبانية . ففي كتاب نشره
(ادوارد ونسوليا) عن « شكسبير في
إسبانيا » ، يذهب الكاتب هذه الفكرة ،
بينما يرفض (أمانويل الكالا) مبدأ التأثير
من أساسه ، وذلك في مقاله ، دون خوان
مانويل وشكسبير : تأثير مستحيل . أضيف
إلى ذلك عدم توافر أى شهادة على أن
قصص من « الكونت لوكاتور » قد مسرحت
بعد نشرها في عصر (شكسبير) ولا كنا
وجدنا إشارة من نوع ما في القائمة التي
أعدّها (بواس) عن المسرحيات الجامعية في
الفترة التوفورية ، التي كانت غالبيتها
مسرحيات لاتينية وإيطالية .

إلا أننا يجب ألا ننسى أنه في تلك
الفترة - العصر الاليزابيثي - ظهرت
عشرات التراجم من الإسبانية إلى
الإنجليزية ، كما كان بإمكان الكثير من
الأشراف الإنجليز قراءة الإسبانية والتحدث
بها . فكل هذا يجعل ممكنا تقبل فكرة أن
شكسبير ربما صايف نسخة مترجمة من كتاب
(مانويل) ، أو حل الأفل سمع القصة من
أحد شعراء البلاط الملكي .

يبدو أن قصة ترويض السليطة بكل
تفاصيلها الموجودة لدى (مانويل) كانت
معروفة في الشرق الأدنى منذ فترة طويلة ،
وخاصة في تقالييد بلاد فارس القديمة .
فمن أمثلة البلاد القديمة التي عاشت حتى
اليوم واحد يقول : « كان عليك ذبح المرأة
في ليلة الزفاف » . ويتعلق هذا المثل بالنسبة
لأى فارس يبدأ السباحة في الزواج ، والذي
يتحقق من خلال إيراد التوق الجسدي من
أول يوم يدخل فيه الزوج على زوجته .
إلا أنه لا يشير إلى الزوج أو الزوجة ، وإنما
يشير إلى من منها يتطلع إلى الميمة على
الحياة الزوجية .

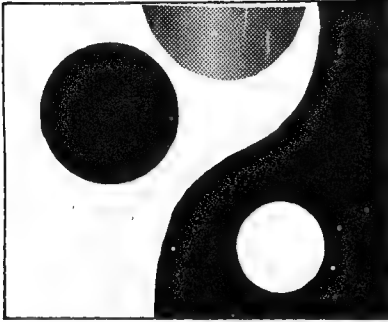
ومن الطريف أن هذا المثل الشيعي يرجع
إلى أسطورة فارسية قريبة في أبعادها من
الحكاية الإسبانية السابق ذكرها . هذه
واحدة من الحكايات التي جمعها سير (جون
مالكولم) في كتابه « استكشافات من بلاد
فارس » وهي تصور نفس الأسلوب تقريبا
التي اتبعها أعراب (مانويل) في إرهاب
وترويض الزوجات الثريات . واتعرض
لـ « الاستكشاف » هنا لسببين : لأرد المثل
الشيعي السابق إلى أصله في الأدب الشيعي



في اعتقادي أن وجه التشابه بين حكاية
(مانويل) ومسرحية (شكسبير) له أبعاد
كثيرة بعضها محدد وبعضها عام . فالأبعاد
المحددة تشمل الخلفية الاجتماعية لكل من
الفق الذي يرغب في الزواج ، وشهرة فتاته
بمناحدها عما لا يشجع أحدا للتقدم لها ،
وإصرار الشاب على قبول التحدي مما يشير
شكوك الآخرين ، ثم تصرفاته الدالة على
الجنون ، وأخيرا تغير حال المرأة إلى إنسانة
رقيقة الجانِب . والأبعاد العامة هنا هي
الأهم لأنها تربط كلا من المبلين بالتقليد
ذي التاريخ الطويل ، والذي يبدو فيه
الزواج كحلبة صراع من أجل السيدة
وإثبات الذات . وتشمل هذه الأبعاد كذلك
التناقض الغريب بين شخصييّ البطل
والبطلة ، مما يلهم الصراع بينهما والحرب
النفسية التي يشهها الزوج في حالة من
المستيرية المتعملة ، والتحول الملحوظ في

يعلو ويهبط على الكلب المسكين ، ليفصل
رأسه وقدميه ويغالبه من جسده ، ثم يمزقه
إربا ملحطا المكان بالدماغ وكرر الشاب
نفس المذبحة مع المرأة ، ثم مع حصانه
التي لم يكن لديه غيره ، متوقعا نفس
المصير لمن يعصى له أمرا . ثم نظر إلى
عروسه ، وقبل أن يتحرك بحرف إذا بها تقفز
على الفور ، لتحضر الماء المطلوب . وتكرر
أحداث تلك الليلة على ذلك المنوال ،
فالزوج يأمر ويهيى ، والزوجة تطيع في
صبر ، دون أن تنال قسطا من النوم ،
وفيما كل الناس في اليوم التالي بما حدث
ويعجبون لأمر تلك الزوجة التي تبدل حالها
بين يوم وليلة وأمر ذلك الزوج الذي عرف
كيف يدير حياته المنزلية . وبعد أيام حاول
مع الزوج أن يجلو حلقه صهره ، فقتل ديكاً
إلا أنه لم يفلح في إلقاء الرعب بقلب زوجته
العنيدة .

« كان عليك ذبح الهرة في ليلة
الزفاف » مثل شيعي معروف
يرجع في أصوله إلى أسطورة
فارسية .



الفارسي ، ثم أثبت مدى تأثير الشرق الأدنى على تقليد ترويض السلطات ، بين تقاليد أخرى في أدب الغرب الشعبي . فمثل هذا التأثير في رأيي لم يلق اهتماما كافيا حتى الآن .

يصور « الاسكتش » شخصية البطل (صديق بك) الذي يبدو وميم المظهر ، شجاعا في الحق ، مما يجعل خدمه يزوجه من ابنته حسنية ، التي عمل الرغم من جمالها - كما يدلل اسمها - تنفر من حولها كل الفتيان لطباعها الحادة . ويسعد للثبات بعض الأقارب ، ويعززن بعض آخر من يدركون أن المرأة واقفت على الزواج لا لشيء إلا لتستبد زوجها ، وتحقره بقية عمره . فمن الذين سرهم البناء على وجه الخصوص شخصية طريقة تدعى (ميرديك) وهو « شرابة خرج » أسعد (ميرديك) أن يسرى شخصيا في نفس حالته ، إلا أنه تعجب عندما علم أن زواج (صديق) زواج ناجح تماما . وعندما استقصى الأمر - بفعله الشديد - علم أن الأول تسدس ليلية الزفاف في ظل عسكري ، ودخل على زوجته ، ليقطع رقبة المرأة التي جاءت تمسح ليه ، تمسكا بالرأس في يد ويالجسد في اليد الأخرى ليقبض بها عارجل النافذة . اعتبر (ميرديك) ذلك نصيحة لن يستمع إلى النصيح ، فهرع على الفور ليشترى زينا عسكريا ، ويدخل على زوجته ، وعندما قدمت المرأة لتحميه شطرهما نصيفين ، وقبل أن ينتقلها إذا بقبضة زوجته الفولاذية تهوى على جانبها فتطرعه أرضا ، فيسكن في مكانه متوجعا . وعندما علمت الزوجة فيما بعد أي مثال هذا زوجها ، ضربته ثانية قاتلة له في ثياب : « كان عليك ذبح المرأة في ليلة الزفاف »

حلود . ففى قصة أخرى من الكتاب وعنوانها « ما حدث للإمبراطور فريدريك ودون الفافاز وزوجاتهم » يقول : « لو أكد الزوج أن البر يصعد إلى منبه لعل الزوجة الصالحة أن تصدقه القول » ويكرر (بتروكيو) بطل شكبير في مسرحية « ترويض النمرة » نفس القول ، عندما يقول لزوجته أن الشمس قمر فعلها أن تقتحم بذلك (الفصل الرابع : للنظر الخامس) .

وهكذا فانا أعتقد أنه كان لمدى (شكبير) فرصة من نوع ما ، للتعرف على والتأثر بالشكل الأدبي للمرأة المتمردة المتغلغل في أدب الشرق الأدنى . ولم لا وقد بدأ بعض الدارسين يناقشون بالفعل إمكانية ذلك التأثير بالنسبة للثقافة الشرقية القديمة على أدب الغرب الشعبي . ففى كتاب صدر لها حديثا بعنوان « الماضي الذي نقتسمه » قلمت (ي . ل . راتيليه) بعض الأمثلة الأدبية ، من حكايات الجن والقصص الخيالية والأساطير (مثل « ألف ليلة وليلة ») سواء عربية أو فارسية ، والتي - كما تقترح - كان لها أثرها في اهتمامات غريب أوروبا في العصور الوسطى ، بعد انتقالها عن طريق إسبانيا إلى القارة . وعمل الرغم من أن (راتيليه) لا تذكر شيئا عن تقليد المرأة السليطة ، إلا أنها تأمل أن ترى المزيد من الأمثلة التي تسهم في لعل الانحياز . لعل مقال هذا يؤدي الغرض كواحد من هذه الأمثلة التي رغبت فيها .

ليس من البعيد إذن أن يكون (مانويل) قد عرف بهذا الاسكتش الفارسي ، خاصة أن حكايات كتابه تأتى من مصادر مختلفة غالبيتها من مصادر شرقى ، كما أن الكتاب له إطار يشبه في فكرته العامة إطار « ألف ليلة وليلة » ذى الأصل الفارسي ، ف « الكونت لوكاتور » يلجأ إلى معلمه « باتروينو » مستجديا النصيحة فيما يتعلق بمشكلة يواجهها فيقص عليه الأخير حكاية ليستشف منها الحل ، ثم يوجز المؤلف الدرس الأخلاقي المستفاد في سطرين ليس من البعيد أيضا أن تكون القصة قد انتقلت عبر (مانويل) إلى باقى أوروبا ، من خلال التراجم العربية والفارسية كما هو الحال بالنسبة لـ « كليله ودمنة » القادمة من الشرق البعيد . في أوروبا لا يمكن استقصاء الموضوع قبل (مانويل) الذى كان شغوا بفكرة إذهاب الزوجة لزوجها إذهانا بلا

شكبير كان متأثراً في «ترويض النمرة» بالشكل الأدبي للمرأة المتمردة ، المتغلغل في أدب الشرق الأدنى .

جاردينيسا

مسرح يحتضن بين ذراعيه قرى العالم

د. هناء عبد الفتاح فهد

JASINSKI في عام ١٩٦٦. استطاع هذا المسرح الهائى أن يطرح أداء الفنية الخالصة فيها يخص أداء المثل وطبيعة العرض المسرحى ولصالحه . حيث يتمكن مثل التجربة المسرحية من التحكم في عضلات جسده ووجهه وإثارة وجدانه الداخلى للتعبير عن مختلف وأبعد التعابير والأحاسيس . فالمدف الرئيسى لفرقة « ستو » STU هو محاولة طرح الإجابات الفنية عن تساؤلات كثيرة فيما يخص الأشكال المسرحية الجديدة ومضامها ، بالاستعانة بالتصويع للؤلؤة خصيصاً لهذه التجارب ، وكذلك بالاستعانة بالمثل الفنان الهائى للمد التجربة .

يعد تجربة مسرح "STU" بتجه STA-NIEWSKI إلى أهم فرقة تجريبية في بولندا وفي عالم المسرح هي فرقة والمعمل المسرحي ، بمدينة «فركسواف» البولندية ، ويصنع «ستانيسكي» أحد الممثلين الرئيسيين فيها . والمعمل المسرحي - أو إذا شئت بدقة - مؤسسة «والممثل» المسرح - المعمل - إنشئ في في سنوات (١٩٥٩ - ١٩٦٢) ومنذ

ذلك الوقت وهو يمارس نشاطاته التدريبية والتعليمية والفنية في إعداد الممثل وبمناهج قدراته للتعبير . مؤسس هذا المعمل هو "JERZY GROTOWSKI" (١) لم يسم «المركز المسرحي "GARDZENICA"» إلى تحقيق كسب في سريع ، ولم يهلك في أعماله إلى أن يجزل المسرح إلى منه تفتت ، وفي الوقت ذاته كان مجموعة الممثلين التي تعمل في هذا المسرح وتكون إنجازها ممارساً على الإبداع للتعبير التقليدي ، وللهواة ، بكل ما تحويه مفردات هذه الكلمة من دلالات عامة - بل بطلاناً ليس لحساب التجربة المسرحية . فهي تارة تصبح في أحياناً شعراً يرفعه البعض الذين يدهون لأنفسهم أنهم يحسون تجربة الهواة ، بهدف الوصول إلى «الاحتراف» الذي يقف في عصر المرصاة ضد ما هو جاد في مسرح «الهواة» الحقيقي من حب وإيمان ، بهدف الوصول إلى أعماق التجربة المسرحية وأصولها إقتراباً من مسرح يتعد عن المفاهيم التقليدية ؛ بل حركة فكرية فنية تقوم على أسس وفروايد تضع تجربة هواة المسرح في مصاف التجارب المرموقة والمباشرة بكل ما هو جديده وأصيل في عالم المسرح ، حتى يمكن استنباطه والأخذ به وطرحه في التجربة المسرحية الصالحة لحلق تيار مسرحي قومي إنساني ، ولذلك فإن مسرح «جاردينيسا» غير مهمته هذه الحدود الضيقة لمعنى «الهواة» ولا يعترف بها . وفي ذات الوقت غير معترفين بالمفهوم الأول الذي يدعى للمسرح «مهنة أو احترافاً» .

إن جوهر نشاط هذه الفرقة يعتمد في المقام الأول على المشاركين فيه والمبدعين له ، إنهم يمنحون حياتهم للفنية التي يهيون من أجلها ؛ تلك القضية التي يعيشونها ، ليس فقط لأنهم يعملون ويعبرون فيها بطريقة منتظمة ، ولكن

يطلق عليه «المركز المسرحي لتجربة جاردينيسا» ، أهم فقرات فلسفة هذا المسرح أنه ليس مؤسسة للكسب أو الربح ، فهو مسرح يندم أعماله المسرحية عارضاً الأحداث المسرحية التي هم القرية وتحدثت من مومها . يقوم فريق المسرح بالتجوال في مختلف القرى الجاورة وغير المجاورة عارضاً تجاربه المسرحية . مؤسس هذه الفرقة والشرف الفني عليها هو WLODZIMIERZ STA-NIEWSKI يتعد عمره الثلاثين ، خريج كلية اللغة البولندية وأدبها . أمضى فترة طويلة كمثل في المسرح الطلاق الجامعي "STU" بمدينة كراكوف التي تقع في جنوب بولندا . أسس مسرح «مستو» KRZYSZTOF

تقع قرية "GARDZENICA" في تلك المنطقة المنبسطة بشرقي جنوبي بولندا . يرتفع شامخاً في سماء القرية قصر تستمر على جدرانها أسطورة للمسحارب STEFAN CZAR-NIECKA (١٥٩٩ - ١٦٦٥) . كان حافظاً إدارياً على قريته ، وزعيماً يتأخلى ضد الغزوات والتشر ليهتصر عليهم إحتصاراً ساحقاً . كان القائد الأعلى للجيش البولندي أثناء هجوم السويديين على بولندا آنذاك . - (يناير ١٩٧٨) - في قصر (Gardzienice) يتبع في إحدى زدهائنه مقر «جمعية جاردينيسا المسرحية» التي نشأت معتمدة على الأنشطة الاجتماعية لأعضائها . منذ ذلك الوقت وحتى الآن يتواجد داخل هذه الجمعية فريق مسرحي



لقد التفتت فرقة المسرح

لأنهم يقدمون منهم بطريقة فيها الكثير من الضجيجات وإنكار الذات والرغى بما يقدمونه ، بل بنوع من التكافل والتضامن .

رابط بين أعضاء الفريق شىء آخر يختلف عن ذلك المفهوم المتعارف عليه في فهم الثقافة الشعبية ، قاموا بمحاولات تطبيقية خلق أسلوهم ومدرستهم وتشكيل مفهومهم الخاص وفلانا ، التي تعيش داخلهم تختلف تماما عن تلك « الأنا » المتواجدة عند الممثلين المحترفين والسيطرة على شعورهم المنصف بالأناية وجب الذات . ففى عملهم نجد أن مفهوم العمل المسرحى ، بل حياة الفريق يكمله داخل الجسماءة ، يتحدى الحدود الضيقة في كونهم مثنان يملكان فوق خشبة مسرح تقليدية أو غير تقليدية . وفى المقابل يتحمل كل عضو في الفريق المسؤولية الكاملة عن فريقه . وبشكل مشترك ويدعون أحداثا درامية فنية تتميز بخصوصيتها المسرحية ويصدها الفن الذى يتناول المحيط الذى تعيش داخله الفرق بالقرية من قضايا اجتماعية تتحول وتبدل إلى فن ملتزم لا يتقصره الإمتاع . وحتى هذا الوقت فإن أنشطة هؤلاء الفنانين المسرحيين الجوالين وإبداعاتهم تزدق في نهاية الأمر إلى اكتشاف « مثل جديد » له لغته المسرحية المتميزة ، وإلى خلق صراع فكري وفى مع الجماهير المشاهدة للتجربة المسرحية هدف الوصول إلى « متفرج جديد » ، وإلى الصراع من أجل خلق بيئة مسرحية جديدة محايدة . وتؤكد هذه الاتجاهات منذ بدايات عمل الفرق لمحاجة هذه التحديات . ويؤكد STANIEWSKI مؤسس الفرقة ومديرها الفني :

« إن تلك البيئة الجديدة المحالفة للمسرح تشكل في تجربتنا الجماعية الفنية حل هذا النحو : (مغادرة المدينة) ، وليس فقط مغادرة البنى المسرحى الإيطالى المغلق ، ولكن مغادرة كل شوارع المدينة بكل زخما ، وضجيجها ، ومحاولة الوصول إلى متفرجين غير معرضين إلى نوع من السلوك الروتيني المسم بزيفه ، حيث يعيش الناس في مناخ ملوث محيط بهم ، ملوث في كل شىء : في هوائه وثقافته وفنه التجارى الرخيص ونموها هذا ليس فقط من قبيل التزييف النفسى أو الجسدى فقط ، ولكنه مسخرة تازم كلا منا محاولة الوصول إلى بيئة المسرحى أى إلى هدفه ونموها في قربتنا « جارديتسا » والفقر المجاورة والبعيدة عنها هو الطريق والوسيلة التى بها نحاول تحقيق هذا الهدف .

ينسازم نظام العمل داخل الفرق اشتراك أعضائها في كل كبيرة وصغيرة هذا عدا التمرينات والتدريبات القاسية لإعداد الممثل بدنيا وفكريا ونفسيا كما يتعرض أعضاء الفريق لطروف بيئة ومعيشية تختلف درجات قسوتها ، فنادرا ما ياكلون ، وإذا تناولوا شىئا فله قليل

لا يكفى الجميع ، ويتأمون قليلا ، وإذا ناموا فنامهم ينترون الأرض التى وقعوا فوقها نتيجة للإرهاق والتعب الشديد .

إن هدفنا هو الخروج إلى الفضاءات المسرحية غير المعروفة والمجهولة والتي لا تكتشف بعد ، فتحسنا ونحتسنا . نحن في حاجة إلى فضاء خال من مهجور غير مكتشف ليدوب داخل اكتشافاتنا الأولى بما يحيط بنا ، وفى من قبيل النظرة الأولى لشاب أعجبت فنة ، أو لفنة وقعت في هوى فنى . إنه بمثابة الحب الأول غير المزيف وغير المكتشف بعد ! فالتحول الجماعى بهذه القرى يذع لنا جامعا مسرحيا يشاهد في تلك المجتمعات حيث ما تزال حيّة في ذاكرة فرادى من الناس تلك الثقافة الشعبية بكل قيمها الأصيلة التى تميزها . ليس شىئا مستغربا إذن ، أن يكون معظم هؤلاء البشر أناس كبار السن أو عاجزين يعيشون على هامش الحياة ، فهم ومع أنهم يتغرون ويكبرون ، إلا أن ثرات قراهم ما يزال حيا في ذاكرتهم الجماعية . وفى نهاية الأمر تتلاشى تلك المجتمعات الزائرة بتقاليدها الخاصة المميزة وخاصة عندما تهاجمها ثقافة مجتمع المدينة بكل أنماطه وطرقه . في هذه المجتمعات أيضا يقدم السكان من متوسط العمر ، وأولئك الشباب الصغير - حيث يملكون أكثر العناصر ديناميكية - بالمخرج من القرى إلى المدن الكبرى ، فهم متعطشون كالعامة إلى أن يحسون على غط بورجوازي ، يعيشون في تلك المراكز المدنية الكبيرة ويجبرون قراهم . وملاحظة هذا النمط الأخير نجد أنهم يستقون ثقافتهم من التلفزيون وأجهزة الإعلام المتنوعة ، حيث يعرضون لتدرج قيمى جديد يختلف عن قيمهم التى توارثوها ، يدخلهم غالبا في صراع حاد منطوق مع التقاليد والموروث لحساب القيم الجديدة ، تتسبب في النهاية في حدوث مأساة تحزب الروح قبل عقولهم .

« عبر الفضاء - يقول ستانيسكى المصلح المسرحى البولندى - أنهم ورى كيف تتوالى تلك الأبعاد القديمة المتحسنة التى « تعظم » والتى تمثل طقوس دائرية مغلقة ... عبر الفضاء أنهم ورأى المساحة ... وفوق هذه المساحة تثنى قيمة الأرض وقيمة السياه . حيث لا تتعصر هذه الأرض والسياه في مجرد كونها أرضية أو خلقية مسرحى ، أو مجرد طبيعة متخيلة شاعرية فائقة اللقى . أحن أن تصبح قيم كهله أحداثا حيّة مشاركة / ... / تنفص في تجنوا للملصوس المترك المنعوس في ذلك الفضاء الذى يمكن أن يذكرا بالقضاء الأوليى حيث تتشاد الأرياب والأله مبدعى المسرح بتقديم كميتهم المسرحية . وربما زعا يمكن لنا استعادة القيمة المسرحية الساهرة وقيمة الفرجة » ، الملوثة والمحفورة في مقطع كلمة مسرح : "THEATR" ، فمقطع THEA تعنى (التفرج) .



العرض المسرحى « حورسا » وسط انشغال



بإمكانه . نجد في البداية أن ممثلين يدلهم العربة بسرعة شديدة إلى الحلبة المركزية ، وتصبح العربة فجأة مائدة تقف فوق عجلات ، مضادة بالشاغل ، يركب فوقها رجل نصف عاري . - أمسية غريبة ! . على حد تعبير فلاحو القرى الواقعة في المنطقة الشمالية الشرقية من بولندا . يقوم الشخص نفسه بدعوة الجميع في القرية للاشتراك في العرض المسرحي ، كيتمكن بعد ذلك في وقت قصير أن يسحب من قاع العربة فتاة من شعرها تبرز على الكمان بادية العرض المسرحي . وفي المشهد الأخير نجد أن العربة المضادة بالشاغل - ترحل مع فرقتها في اللانهاية . فإحداث أمام أعين الجميع من مثاليين ومتفرجين ما هو إلا مرحلة من مراحل تجوال رحلة أطول لا تنتهي . لا يعد العرض المسرحي هذا المفهوم هدفاً بعبته ، إنما استمرار التجوال ، والرحلة هي الحدث المسرحي الحقيقي الرئيسي الوحيد . ويمكن أن يحدث هذا الحدث الدرامي الفريد في نوعه وقيمت في بداية الرحلة ، في مكان ما على الطريق ، أو حتى في نهاية الرحلة . دائماً في أي مكان ما دامت الظروف مواتمة وملائمة لتحقيق التجربة !

ولكن ما هذه الرحلة وما مسانها ؟ ولماذا تكون 14 إنها رحلة أكثر مشترك يترك فيها واقعاً

تلك الأغاني عن أهل قربتها والقرى المجاورة أثناء رحلة تجوالها مع الفرقة .

تقع أحداث هذه المسرحيات فوق خمسة عشر متراً « عرضاً » وفوق مترين ونصف متر « ارتفاعاً » مغطاة بالبانوراما من القماش ، تعد شيئاً من قبيل البارافان أو الساتر . أما المشاهد التالية فتتوالى على خلفية البانوراما مع استغلال جري هزيل مائي يتواجد في وسط الأحداث . وهو يجري طبيعي ، حيث يتواجد على الجانبين جسران خشبيان . الرجال المثلون يظهرون ملابسهم ليصبحوا عراة الصدور ، مرتدين (بنطلونات) بيضاء ، الفتيات يرتدين جونلات طويلة . للتخرجون واقفين أو جالسين في نصف دائرة مع مشاعل مشتعلة ، تحدد أرض الحلبة والحدود الفاصلة ما بين خشبة المسرح وبينهم المتخرجين ومع ذلك فثناء العرض المسرحي فإن هذه الحدود تصبح دائماً غير ثابتة ، بل غالباً ما تمس ويحتلى عليها . الممثلون يمثلون أو يبتغون أو يمزفون على عدة آلات موسيقية أو يقومون بهذه المهام الثلاث معاً . المتخرجون والطبيعة الحية بأكملها في وحدة هارمونية- الشخصية المركزية في العرض هي عربة وشخص ما بألوانه وأدواته يسحب العربة ويدفعها أثناء الرحلة . وبه يبدأ العرض ويقوم

قدم « المركز المسرحي جاردنيس » في هذا الموسم المسرحي 1986/85 ثلاث أعمال مسرحية « مسرحية مثالية » وهي مستلهمة عن مسرحية « Gargantui Pantagra » للشاعر REBALAISE ، ومسرحية « العرلة » المأخوذة من الجزء الثاني من مسرحية « الأجداد » للشاعر البولندي ADM MICK ، و « IEWICZ » الذي يؤد من أهم الشعراء الرومانتيكيين في القرن التاسع عشر . وكذلك مسرحية « حبيبة PROTOPOPA AWWAKUMA » . تقع أحداث المسرحية الأولى في موقع خارجي ، أما الثانية فتحدث في قاعة . لكن المصادر الأدبية في هذه العروض ليست الأهم في التجربة ، فالعبرات والتجارب الجماعية التي جمعت أثناء تجوال الفريق وأصغاره الفنية في القرى ، تعد المصادر الأصيلة والناجح الأساسية لتكوين البرنامج الفني للفرقة وتشكيله . ففي « مسرحية مثالية » تقوم الفرقة باستغلال الأغاني الشعبية والفولكلور التي تتميز به هذه القرى عدا النصوص الأصلية للأعمال والحكايات والأقاصيص . ففي مسرحية « العرلة » نسمع أغنية شعبية مستقطعة من التراث الشعبي البولندي ، تغنيها فتاة من فتيات الفرقة ما تزال ذاكرتها قادرة على حفظ هذه الأغنية عن ظهر قلب ، فقد سمعت عدداً من



المرحى المسرحي - لوحة رسم سرجة - زينت على جدار من إحدى الفريزات

يتحداه ويواجهه . وإن الرحلة تحدى لجهازنا البشرى واختبار له ، بكل ما في هذا الجهاز من عصب وخلق وطبع وسلوك ، فمن الضروري أن يسير المرء الممثل على قدميه كل يوم حدة عشرات من الكيلو مترات . عربة ثقيلة بأدواتها وبآلاتها في ظروف بيئية أحيانا ما تكون صعبة للغاية . وليس هذا بالأمر السهل خاصة في البداية ، يتعود الجهاز البشرى فيها بعد ويواجه هذا الجهد الحارق ، هذا عدا « البروفت » اليومية ، كما أن من الضروري القيام « بنسل الأواني » ، وصل الممثلين كذلك تجهيز المكان وأعداده للعرض المسرحي المسالى ، عليهم التحرك من بيت إلى بيت ، من كسوخ إلى كسوخ لسدوة الفلاحين ، بل ينقبى « التصرف » بسرعة ودبلوماسية للبحث من طعام لكل فم ، حمل الماء ، « كنس » الصالة ، إشعال النيران حين يصبح الطقس بارداً و... إلى آخر تلك الأعمال المطلوبة لاستمرار الميعة . يتم كل شيء خلال عدة أيام بلياليها . وإثناء استمرار الرحلة والتجوال تلوب الحفود التي تتصل بين الأعمال اليومية العامة والأعمال « التي لها طابع فني » ما بين المشاكل الصغيرة والكبيرة ، حيث كل شيء يحدث هنا ، إنما يعد المشترك في هذه الرحلة الفنية أمم لحظات حياته ، بل هي قضية عمره التي يجيأ من أجلها .

وإن هدف الرحلة - يستطرد STA-NIEWSKI - ليس على الإطلاق مجرد فهم ضيق لحايتها العامة ، بل هي رحلة لها مضمونها ومغزاها النفس التطبيقي . فمنع هي مقابل ذلك - الإنكائية المباشرة لاختيار الحياة أي الفن ، البشرى الطبيعة التي تحتويه ، أي الحصول على خبرات حياتية بشرية طبيعية - والمقصود هنا بالطبيعة المحيطة . وما هو أهم أن ما يحدث هنا لا يعتمد على أسلوب تفكير وطريقة نظرية لتقبل الواقع - مع أننا لا نضع أحداً من التحدن نظرياً - بل نعتمد على الأسلوب والطريقة التطبيقية للتمسك بين الحياة وظروف الواقع التي نحيا بداخلها وتطوئنا . فدايماً ما نعيش في حدث يكون في ذات الوقت عملاً ، لعبة ، مسرحاً ، سرحة حياتية باختيارها حياة ذاتية ... ويعلن أعضاء الفرقة وأصين عروضهم المسرحية :

« عندما نذهب إلى قرية ما لمدة أربعة أيام أو خمسة ، نعيش في أوضاع مماثلة لما رحلتنا هذه هي رحلة في داخلنا ، نتعرف فيها على أنفسنا عبر ما يتقدمه منا الناس ، وما ينتظره ويطلبون به . إنه حضورهم الذي يلقى بصحرتنا ، ليتبدل ويصبح حضوراً إبداعياً خلافاً ... ومعنى هذا نوعاً من الحدث الدرامي غير المرفق غير الساكن . فمن لحظة دخول الفرقة إلى القرية حتى خروجه منها يحدث هذا التلاحم الجليد من نوعه ، لحظة تلاقي الجليد بحبيبه ، لحظة لقاء الأجداد . ويستطرد مدير

ويطلب شيئاً خاصاً يمكن تسميته « خطأ من الخيال » . ويستطرد الفنان المخرج المسرحي الذي يعشق المسرح قسلاً ، « تسمى تلك الجماعة من الفنانين للاقتراب من متفرجيه ، ومحاولة إستلهاهم الأحداث التي يدورون في فلكتها وعيشونها . تسمى القرقة إلى عملية الإختيار الدقيق من هذه الأحداث ، بقصد أن يكون الاختيار قائماً على منطقية التسنج الدرامي وأحداً . وهذا يدع بالفرة إلى التفكير في إعادة المسرح إلى جذوره ونماجه ، فالسرح لم يعد ترفاً ، وإنما ضرورة تعيد إلى المسرح تلك التواصل الحي بين القضية والفن والجماهير ، ويعدنا هذا بالتالي إلى إعادة المسرح إلى بداياته الطقسية الأولى التي تجعل منه كياناً غير منفصل عن الكل ، ويقوم في النهاية بالتردد بين الكلمة والممثل والمخرج في عرض مسرحي حي ! »

هوامش

يجي جرونولسكي : راجع موضوع المؤلف « مسرح فقير غري » مجلة القاهرة العدد ٥٩ بتاريخ ١٥ مايو ١٩٨٦

القرقة ومؤسستها متاتيفسكي « حين تعرف القرية بوجهنا نجد أن القرية مستقطعة لا تمام ، تنتظر قدوتنا ، لكننا تلطف في ذات الوقت على قيامهم ، فالقرية تستقطب من سباتها ونعيش معها بآلياتها وأهلها ، نحن نسعى أن نصبح جزءاً لا يتجزأ من تكوين القرية ، من معمارها ، من ناسها ، ومادام شمة متفرج واحد ينظر إلينا ويحادثنا فعلينا أن نقدم له لعبتنا المسرحية على شريطة أن يكون مشاركاً لنا وليس فقط مجرد ملاحظ عابر /.../ هذا هو الطريق الوحيد لاحتواء القرية : التأكيد على التصلون المشترك والبادل بيننا وبينهم . وحينما نرى أن القرية حاضرة في حضور حي ساكن - يستطرد STANIEWSKI - وأنها تعيش معنا بكل طاقتها المدة لاستقبال ما هو أصيل - متعلل . فقط نحن أن عسلاننا ينهمر بلا توقف وبلا نهاية . ويحدث نوع من المطاء للتبادل والاقسام المشترك في كل شيء : الحيز ، الفن ، الأجنزال الدفينة ، ولي السعادة المتبادلة . أن تكون حاضراً بين الناس ، وما يكون هذا أعظم هدف وإحلم الوحيد الحقيقي للممثل : ذلك التواصل الحي بينه وبين جمهوره . وما يكون هذا من أصعب الأهداف ، لأنه يستلزم عزماً وقوة وشجاعة ،

أما الآن فكان يقف بين هذين القطبين للتطرفين حائرا منذ كان طفلا صغيرا .

وعلى الرغم من أن الأب من المفترض أن يكون أكثر تطورا ومسارية للعصر الذي يعيش فيه - وفقا لمبادئه - إلا أنه كان جامدا الفكر إلى حد بعيد ، وربما جعل ذلك منه إنسانا متناقضا مع نفسه ومع الآخرين .

ففى الوقت الذى كان يمنع ابنه من مشاهدة التلفزيون لفحمة ما يقدمه هذا الجهاز الخطير على تربية النشء - كما كان يقول - كان هو يذهب غلسة لمشاهدة الأفلام الجنسية (وهذا ما انتفض لآلان فيما بعد) .

إلا أن الأم تحاول من جانبها أن تتعالج من جانبها هذا الموقف المتزمتم من الأب ، لكن بأسلوب خاطيء أيضا وغير صحيح ، متناقضة أيضا مع مبادئها التى كانت تفرسها فى عقل ابنها آلان ونفسه ؛ فكانت تسمح بمشاهدة التلفزيون - غلسة - عند جيرانها ، دون معرفة الأب .

غير أن عالم الأم كان يسحر آلان وبشره ، مما يجعله يلتقى من ذلك العالم - بخياله - عالما بأكمله ، خاصا به . ولم يقف ذلك الحبال بأن عند المرحلة النظرية فقط ، بل تطور معه بمرور الزمن حتى وصل إلى ترجمته ذلك الحبال النظري وتحويله إلى سلوك واقعى .

فمن أهم ما كان يجذب به من القصص - التى كانت تحكيها له أمه من الكتاب المقدس وكتب التاريخ ، وما كان يراه أيضا من أفلام تلفزيونية عن رعاة البقر - القصص المرتبطة بالحصان . خاصة ، قصة الحصان الأبيض . الفادر على إنقاذ الإنسان ، وقيلولة لكسرة السلاحم والانتباه .

كما كانت تقول الأم أيضا لابنها إنه لا يستطيع سوى شخص واحد فقط أن يركب هذا الحصان على شرط أن يكون خالصا وصافيا مثل (الأمير) وهو الذى كان يطلق عليه فى اللغة اللاتينية كلمة Equus (بمعنى حصان) - وما كان يهرى الطفل آلان ويسعد كثيرا أن « إكروس » ويكلم . فاحبه جدا عظيما للدرجة التى جعلته يطلق اسم « إكروس » على أى حصان . متحمسا أن يكون هو ذلك الشخص الذى يصلح أن يمتطيه .

ومن ناحية أخرى ، كانت الأم تحاول فرض تعاليمها الدينية فى عقل آلان ، فيما يتعلق بممارسة الجنس . فهو تقول له إن الجنس لايد أن ممارسة بقسدية وسمو روسى ... وليس مجرد رغبة حسية مصدرها الغريزة . وإنما هو توحيد والتحام كامل بين الروح والجسد . بين المحب والمحبوب . عن طريق الاخلاص والصدق .

وعلى ذلك كانت تلك الفكرة - ببساطة العوامل الأخرى التى ذكرناها - تحول بين آلان

مسرحية إكروس التى قدمتها الجمعية المصرية لخواة المسرح ضمن المهرجان التجريبى الأول على مسرح الفرقة خلال شهر أغسطس سنة ١٩٨٦م . تحت عنوان جرس « إكروس » وهى للمؤلف الإنجليزى المعاصر بيتر شيفر . ترجمة حلى حليس وإخراج عمرو دواردة .

جريمة « إيكواس » تجربة الجمعية المصرية لخواة المسرح

نادية البنهاوى

لكن كيف حدث ذلك وما هى العوامل التى أدت إلى هذه النتيجة ؟ قبل أن نتعرض لتجربة الجمعية بالتفد يعينا أن نجيب على السؤال الذى طرحناه ليقف معنا القارئ، على نفس الأرض التى نقف عليها نحن من النص .

إن أحداث المسرحية تتعالج على مستويين متوازنين بلى ومتقابلين . المستوى النفسى ، والمستوى الواقعى ويتشغل المستوى النفسى أساسا فى العالم كالأدخال لآلان الذى تتعرف عليه منه ومن يميلون به . وفى نفس الوقت يحاول هو التعرف عليه معنا . وذلك عن طريق المستوى الواقعى الذى يمثلته الطلب النفسى السلى بمأمله ، والذى يصل فى نهاية الطيب النفس الذى يملأه ، والذى يصل فى نهاية تكشفه لمرض آلان . أنه هو نفسه إنسان مريض .

من أهم العوامل التى كان لها تأثير مباشر وأساسى فى تكوين عالم آلان النفسى هى علاقته بأبيه وعلاقته بأمه الأم مطردة فى اعتناها للديانة المسيحية . . . والأب على التقصى من ذلك . . . لما كرسى ، ويعتبر أن الدين أقوى الشعوب . .

الأخلاص . . والصدق . هما الصفتان الأساسيتان اللتان كان « آلان » يمثل « مسرحية إكروس » يمثلها فى حصانه ومن ثم عشقه عشقا مرضيا أدى به فى النهاية إلى فناء ميون سنة أحسنت ثم ذهبه بعد ذلك إلى مصحة للعلاج النفسى .

نيفين خليفة



وحدة متواصلة ومتصلة وكذلك الحال بالنسبة للأماكن المتعددة في المسرحية التي من المفترض أن الأحداث تجري فيها .

وهذا شيء طبيعي ومنطقي تماما ، طالما كان الحدث الدرامي الأساسي هو التوصل في عالم آلان الداخلي - الفكري والنفسي معا .

غير أن هناك خطأ آخر يسير جنباً إلى جنب مع الخط الرئيسي . وهو الكشف عن عالم الطبيب نفسه الداخلي من خلال حوار مع آلان . فيكشف الطبيب أنه يقف على مستوى واحد مع المريض . مما يكشف عن زيف المجتمع ككل . يكشف أنه مجرد ترس يدور . بل أصبح يشعر أنه مكبل هو الآخر بسلاسل . يقول لآلان ، معتزلاً مثله بما يشعر به ، إنه يتوق شوقاً لترك ذلك المكان الذي يعمل به والذهاب إلى البحر لينتشل . كما كانت تفعل أمه الإغريق . فالتقابل بين آلان والطبيب ، سواء على مستوى الحوار أو الكشف النفسي ، كان متوازناً بشكل واضح تماماً . ولهذا لا يمكن إغفال ذلك الخط .

جرس « إيكواس »

تجربة الجمعية المصرية فؤاد المسرح

إن كان اسم المسرحية الأصلية قد تغير وأصبح يحمل جرس « إيكواس » فإن ذلك النص الذي قدم على مسرح الغرة لم يتبدل كثيراً من النص الأصل سواء في الشكل أو المضمون . ولكنني أود بداية أن أقدم تحقيقاً واثقاً لكل من شارك في ذلك العمل . وكل من ساهم في إمكانية تسهيل عرضة في مصر لتجسده على خشبة المسرح .

فصل الرظم من صعوبة النص سواء في موضوعه أو إمكانية تنفيذه إلا أن المخرج استطاع حقاً أن يجسده بمهارة وإمكانات مادية متواضعة للغاية .

وهذا شيء يستحق منا التوقف قليلاً لمواجهة أنفسنا بصراحة ووضوح .

كثيراً ما أثيرت مشكلة المسرح في مصر وعقدت حولها الندوات والمناقشات في مختلف المجالات . حتى كنا نشعر أننا نلغ ونندور حول أنفسنا في حلقة مفرغة لا توصلنا إلا إلى الشعور باليأس من وجود مسرح لدينا في مصر .

ومن كثرة ذلك تخطر في فكرة آلان ربما يكون لها صدى من الصدق والحقيقة . وهي أننا كنا نحن الذين لا نريد ذلك في أصعاقنا !! إن هذا الشعور باليأس من وجود مسرح في مصر ليس إلا إسقاطاً لذلك الشعور العام باليأس عند الكثيرين . والحقيقة أن المسرح منه برىء .

فقطاً كان هناك حب حقيقي للمسرح وحماة شباب متغير لوجود مسرح فلن يكون لدينا مشكلة .

تجدد
خلف
وملك
الساعات



ونتيجة لتلك العذابات المتخيلة والمضاربة بعنف في نفس آلان يصل - بعقله المريض - إلى رؤية خاصة به ليخلص نفسه من شعوره الأليم بالآثم . فبقاً حيون الأحصنة الستة الموجودة في الأسطبل حتى لا تراه . فكثيراً ما كانت تقول له أمه : « إن الله يراك بالآلان . إن حيون الله عليك ابننا تكون » .

وبذلك الفعل المريض - الذي يمثل في قوه حيون الخيل - يصل آلان إلى تحطيم أفكار أمه وأبيه المضاربة داخله عما يؤدي إلى مصيبة للأعراض النفسية .

المعالجة الدوائية للنص :

من الواضح خلال عرض موضوع المسرحية أن تيار الشعور هو أساسا المسرحية ومحورها . وبالأخص تيار الشعور عند آلان .

وعلى ذلك فإن فكرة الزمان أو المكان لا وجود لها في العمل . فالماضي والحاضر والمستقبل

ويون مجرد تخيله . كمرآة - إمكانية وممارسة الحب بصورة طبيعية . بل ولم يكن بقادر على تخيل عارسته إلا بتوافر كل تلك الشروط في المحب والمحبوب . ولا تحول ، في نظر نفسه ، إلى إنسان آثم يتغلب الشعور بالنقص .

ومع مرور الزمن ومراقبة من حوله وافتراكه لطباخهم - لا شعورياً - اتضح له أنه ما من إنسان جدير بانتهاء « إيكواس » سواء . لأن كليهما يتوافر فيه الصديق والإخلاص . وعن طريقهما يتحقق التسويد والانتباه . وبالإخلاص أن آلان كان يفتقد هاتين الصفتين فيمن يحيطون به .

ومن هنا نشأت علاقة مرضية بينه وبين الحصان . بدأت معه منذ أن كان طفلاً .

• إلا أن « إيكواس » لم يستطع أن يجعل آلان يتخلص من شعوره بالآثم : عمل الرظم من شعوره الدقيق الراشح العميق .



أشرف خفاجي



عمرو دواره



أجد حناز وهما أساتذة القاعة من مسرحية إيكروس

وطالما كان هناك من يهتم بالمسرح - بغض النظر عن ذلك الشعور العام السائد لأسياب أخرى وإن كانت هامة - فسوف يوجد مسرح إذا أردنا نحن له أن يوجد فالمسرحيات للنادية الهائلة الضخمة لا تخلق المسرح . إذن فليست هذه هي المشكلة . وليست التصور أيضا مشكلة .

فما معنى كل تلك السنوات والمناقشات التي تثار حول المسرح إذن ؟ .. مشكلة الإمكانات المادية ... مشكلة التصور ... مشكلة .. ومشكلة ... حتى يتحول موضوع المسرح في نهاية أي نلوه أو مناقشة إلى أسطورة كنا نعيشها في فترة الستينيات . ففقد عملها وتنحصر عليها وتندبها وكأنها إنسان صبيز مات ولا يمكن أن يعود !! غافلين عن أن من أهم سمات مسرح الستينيات في مصر أنه كان يقدم نصوصا مترجمة لمختلف التيارات المسرحية في العالم . وكان لها تأثيرها المباشر وغير المباشر على الثقافة والفكر في مصر بشكل عام ، وعلى كتاب المسرح بشكل خاص . كذلك لم يقتصر عرض تلك التجارب على مسرح الجيب أو مسرح الطليعة في تلك الفترة - فترة الستينيات - بل كانت مسرح الدولة نفسها تنسج مجالا لعرضها وبالأخص مسرح الحكيم - فلهذا في تلك الفترة عدة مسرحيات لتيكوف وريخت وروينكو وصوميل بيكت وهيرمير .

ولهذا فإن مسرح الغرفة حاليا ، على الرغم من إمكاناته للتواضع البسيطة جدا ، يذكرنا ، إلى حد ما ، بالثورة التي كان يقوم به مسرح الجيب على وجه الخصوص ، في الستينيات ، ومسرح الـ ١٠٠ كرسي ومسرح الطليعة أيضا . وذلك لانساحه المجال أمام عرض التجارب المتنوعة التي من الممكن أن تساهم إلى حد كبير في إثراء الفكر للمسرح والحركة المسرحية .

ولا أظن ذهبت بعيدا عن موضوعنا بتلك المقدمة ، فما فعلت بها إلا كل التأكيد لتلك التجربة التي قدمت مسرحية جريفة في الفكر والمعالجة مسرحية « إيكروس » . في رأيي ، هو التزام المخرج إلى حد بعيد بالإشادات التي جاءت في النص الأصلي ، سواء من ناحية الإضاءة أم غيره . فلم يكن الفنان صمويل دوارة يستعرض عضلاته كمخرج مناس من عنده فقام بمهمة من النص ، بل كان يحاول أن يكون قريباً من روح النص بقدر استطاع . وهذا بحسب كل كمعرج وليس غرند .

فهو إن كان قد حول بعض المشاهد من الكلمة المنطوقة إلى الحركة المجسدة وهو يقوم بأبعاد النص في صورة النهاية الغفلة ، أو حذف بعض الأجزاء لسبب أو لآخر ، فقد كان يفعل هذا بوعي وحرص على ألا يخل العمل ككل ، باستثناء بعض الأجزاء التي منكرها فيما بعد .

وعلى الرغم من صعوبة دور آلان على وجه التحديد ، فقد كان اختيار المخرج للفنان أحمد حناز موقفاً مهما لأداء هذا الدور ، بما يتصف به من بعض السمات التي تقربنا إلى حد كبير من سمات شخصية آلان . ولهذا فقد قام أحمد حناز بدوره على أحسن وجه ممكن . إلا أنه كان يبالغ أحياناً في محاولة إيهامنا بأنه مجنون عن طريق النظرات والحركات المبالغ فيها . فلم يكن « آلان » مجنوناً بالمعنى التقليدي المتعارف عليه للجنون ، أي الجنون الذي يُقَدِّمُ لنا عادة بالصورة المشوهة والمطبوقة في عقول الجمهور « كالتمسك » .

أما الفنان صمويل الذي قام بدور الدكتور فقد استطاع حقاً أن يقتنعنا إلى حد بعيد بصدوره كطبيب بنفس مُمالِح وفي نفس الوقت استطاع أن يقتنعنا بمماته على المستوى الشخصي كإنسان يشعر ويفكر ويحاول مواجهة أعماق نفسه بصدق . بوجهه إلى شعوره بالمماناة إلى حد المرض . كل ذلك بأسلوب بسيط وحميق ، بعيد عن المبالغة والتكلف سواء في الحركات أو في الأداء ، بما يتوافق مع طبيعته الشخصية .

كذلك الطفل رامي وحيد الذي قام بدور آلان ، في طفولة ، كان اختياره لأدائه موقفاً حيث قام الفنان الصغير بأداء دوره بالقدرة بنين من سن متشابه في عالم التمثيل .

أما بقية الشخصيات فلا أظن أن اختيارها تم بدقة اختيار تلك الشخصيات ، وإن كان جميع الممثلين الذين اشتركوا في العرض قد بذلوا جهداً كبيراً .

أما الفنان يوسف شاكر الذي قام بتصميم ديكور المسرحية فكان تنفيذه له بسيطاً للغاية ، في نفس الوقت معبراً عن فهمه للنص ووعيه به . وذلك في حدود إمكانيات مادية شديدة التواضع .

كما كان أفتان على أبو أفعال المنشور عن الإضاءة متيقظاً إلى أقصى درجة ممكنة وبمصاصية إلى بأس بما جعل الإضاءة تقوم بدورها الجاه والمطلوب في السرحية . فالإضاءة هنا بمثابة العنصر الأساسي في ربط العمل وترابطه زمانياً ومكانياً .

إلا أن في ملحوظة أخيرة ، في النهاية ، تنحصر في عدة نقاط استوفت في الحقيقة ولم أجد لها ما يبررها .

نحن نعرف أن النص مترجم ومعد بشكل ما ليؤدي باللغة العامية ولكنه « ليس معصراً » فلماذا كان إذن قصير الأغان التي كان يرددنا ؟ .. في حين أن كل الأسماء وكل الأحداث - كما نعلم وكما جاء في العرض - من واقع البيئة الانجليزية . . فلماذا إذن قصير الأغان والنص أصلاً غير معصر ؟؟ ربما كان الخلف هو تقرب النص من البيئة المصرية لاستغاثته وتقبله أكثر . ربما !! لكن الحقيقة أن هذا الهدف جاء نتيجة عسكية . إذ أيسبداً وشتنا ، بلا أي ردة أو مناسية ، بل إنه خلق نوعاً من عدم الانسجام وعدم التناسق القوي في العمل ككل . فكيف يكون « آلان » انجليزي الجنسية ويشيخ في اجتماع يردد أغاني إعلانات من التلفزيون المصري ؟!

كذلك تغير اسم المسرحية من « إيكروس » إلى جرس « إيكروس » فلماذا جرس ؟ .. ولماذا غريب الاسم الأصلي من « إيكروس » إلى « إيكروس » ؟ وقد كان للاسم الأصلي دلالات الفنية واللغوية المذكورة في النص الأصلي وكذلك في النص المنفذ في صورته النهائية .

وعلى أية حال ، فإن أي سليات للعمل - أياً كانت - من الممكن أن تقتصر أمام إقبال الشباب الواضح على هذا العمل بالرغم من صعوبته وجديته وضيق المكان الذي كان مكتظاً بالجمهور طوال مدة العرض التي لم تتجاوز أسبوعاً .

في كتابه «أندريه مالرو : شاعر الغربة والنضال» - دار المعارف بمصر (١٩٧١) يتحدث مؤلفه فؤاد كامل (وهو أيضاً مترجم روايته «قدر الإنسان» و«الأمم» إلى لغتنا) عن رواية «الأمم» التي صدرت في عام ١٩٣٧ فيقول : « ويرى فيها الأحداث التي تعاقبت في الشهور التسعة الأولى من الصراع الأسباني (الحرب الأهلية الأسبانية) . وقد احتفل بعيد ميلاده الثامن والثلاثين بإخراج هذه الرواية فليلاً اشترك معه في تصويره في برشلونه المصور الفرنسي لوي باج Louis Page. يُدّ أن الحكومة الفرنسية فرضت حظراً على عرض هذا الفيلم ، فأعاد « دنيس ماريون » إخراجها مرة أخرى عام ١٩٣٨ ، (ص ٢٧ / ٢٨)

والواقع أن فيلم «الأمم» ظلّ الفيلم الوحيد الذي أخرجه أندريه مالرو طوال حياته ، على عكس ما تُقَى عليه أندريه بازان من مبادرة إلى تصوير واقعته الروائية الأخرى : « قسدر الإنسان » ، لكن بصورة تتفق تماماً مع إحساسه العميق بأن هذا الفيلم يمثلّ فليماً عبقرياً بصباً من أفلام المهابة .

وفي مقدمته المعنونة « أسلوب أندريه بازان » لكتاب « السينما الفرنسية من الاحتلال إلى الموجة الجديدة » ، يشير جان تار بون Jean Tarron إلى «الأمم» أن بازان هو «مبتكر مفهوم «سينما غير خالصة» في مقاله الشهير «نحو سينما غير خالصة» الذي حل أيضاً عنواناً فرحياً هو «الصدق من الاقتباس» . ويؤكد تار بون أن بازان لا يكتفي بتسجيل أمر واقع جديد في مجال السينما الفرنسية في فترة ما بعد الحرب وكنزاً دنيوياً فالكروز مجلة الثقافة السينمائية الشهيرة «كراسات السينما» Cahiers du Cinema (تقديم أحمد بدرخان لكتاب : ما هي السينما ؟ تأليف : أندريه بازان ، ترجمة : الدكتور ريمون فرنسيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٩ ، الجزء الأول) .

وأندريه بازان مؤلفات عديدة منها : جان رينوار ، أروسون ويلز ، شارل شابليز ، سينما القصص ، سينما الاحتفال والمقاومة ، ما هي السينما ؟ (وقد نقل الجزء الأول والثاني من هذا الأخير إلى اللغة العربية - الطبعة المذكورة أعلاه - ويتألف كتاب : ما هي السينما ؟ من أربعة أجزاء : الأول عن نشأة السينما ولغتها والثاني عن السينما وعلاقتها بالفنون الأخرى والثالث عن علاقات السينما بالجمهور والرابع عن الرواقية الجديدة) . أما الكتاب الذي نقلنا عنه هذه الدراسة فهو كتاب : السينما الفرنسية من التحرير إلى الموجة الجديدة (١٩٤٥ - ١٩٥٨) ، ويؤيد حول نشاط المخرجين الفرنسيين البارزين في هذه الحقبة وهو من منشورات «كراسات السينما» (مطبوعات) L. coile ، عام ١٩٨٣ .

النقاد السينمائي أندريه بازان

ناقد سينمائي فرنسي في الفترة التالية للحرب العالمية الثانية ، وقدمات في ريمان شبابه ، في الأربعين من عمره ، ويُعدّ بازان الأب الروحي للموجة الجديدة ، التي انتشرت وازدهرت بعد وفاته مباشرة في فرنسا ، وقد أسس مع زميله دونيول فالكرز مجلة الثقافة السينمائية الشهيرة «كراسات السينما» Cahiers du Cinema (تقديم أحمد بدرخان لكتاب : ما هي السينما ؟ تأليف : أندريه بازان ، ترجمة : الدكتور ريمون فرنسيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٩ ، الجزء الأول) .

وأندريه بازان مؤلفات عديدة منها : جان رينوار ، أروسون ويلز ، شارل شابليز ، سينما القصص ، سينما الاحتفال والمقاومة ، ما هي السينما ؟ (وقد نقل الجزء الأول والثاني من هذا الأخير إلى اللغة العربية - الطبعة المذكورة أعلاه - ويتألف كتاب : ما هي السينما ؟ من أربعة أجزاء : الأول عن نشأة السينما ولغتها والثاني عن السينما وعلاقتها بالفنون الأخرى والثالث عن علاقات السينما بالجمهور والرابع عن الرواقية الجديدة) . أما الكتاب الذي نقلنا عنه هذه الدراسة فهو كتاب : السينما الفرنسية من التحرير إلى الموجة الجديدة (١٩٤٥ - ١٩٥٨) ، ويؤيد حول نشاط المخرجين الفرنسيين البارزين في هذه الحقبة وهو من منشورات «كراسات السينما» (مطبوعات) L. coile ، عام ١٩٨٣ .

فيلم الأمم

تقديم

تدور الدراسة التالية حول تجربة أدبية سينمائية فريدة : فيلم الأدبي الفرنسي المعاصر أندريه مالرو Andre Malraux روايته الشهيرة «الأمم» L'Espoir في السينما .

وأندريه مالرو (١٩٠١ - ١٩٧٦) روائي عظيم (رواياته : الغزاة ، الطريق الملكي ، قدر الأناس ، عصر الاحتكار ، الأمم ، أشجار الجوز في التينوج) ، ومؤلف أعمال جارية (أربعة كتب من الفنون التشكيلية وبتعاون مشترك هو أصوات الصمت) ، بين أعمال أخرى) ، وهو أيضاً كاتب اللا مذكرات الشهيرة ، وكان وزيراً للشؤون الثقافية في فرنسا من ١٩٥٩ إلى ١٩٦٩ .

ولا تقتصر علاقة مالرو بالسينما على هذه التجربة ، فهو مؤلف كتاب «سيكولوجية السينما» الذي يصف مؤلف هذه الدراسة - بفضل - مالرو بأنه «الكاتب المعاصر الذي كان أفضل من يتحدث عن السينما» وهو لا يرى ذلك من قبيل المصادفة لأن مالرو - في نظره - كانت توجد صلات عميقة بين أسلوبه وبين لغة الشاعرة .

أما أندريه بازان Andre Bazin (١٩١٨ - ١٩٥٨) فيوصف بأنه أشهر

مؤلفوها من القصص « التي أكرت فيها
« السينما » ما هي السينما ؟ بشيء الشان ،
الترجمة العربية من ١٩٠٦ - ١٩٠٧ »

وتدور المحادثة بالأسلوب في
السينما . ومن خلال المقارنة بين أسلوبه مارول في
الآداب وأسلوبه في السينما تتكشف الدراسة دور
التخلف في السينما (وفي الرواية المعاصرة) ثم
تتعلق إلى دور القصة (والمحاكاة) ثم إلى أسرارها
بعد أهمية القصة التي كانت تشهد تطورها على
أيدى السينما التجارية (الأمريكية والمعالية)
والواقع أن المقارنة قدمت للثقافة الجديدة أسساً
جديدة لم تكن (المقارنة) تظهر فيها ومن خلال
نظر المؤلفات القديمة أو تتضح الأخيرة ، على من
خلال صلة بينهما بين العمل الفني ومؤلفه .

وكان فيلم « الأمل » - في رأي بازان - من
أروع إنجازات المقارنة ، فهو كما يشعر بازان
فيلم صوري من أفلام المقارنة مع أنه قد تم
تصويره في الأسلوب . يحملون وسيلهم تصوير
تجربته .

فيما بعد أدريه بازان لتجربة « الأمل »
بالصالح البصر على مستوى الفن (وكان الفيلم
تصنيفاً من الناحية التجارية) ويقول :
« وضع بعض المصنفات ، يظل فيلم الأصل
مستلماً في هذه المسألة خاصة تصارح أصالة
الكتاب » . أما وفي أدريه مارول في دراسة بازان
فيلم « الأمل » « أروع وأجمل دراسة شخصيت هذا
الفيلم » .

المقارن

فيلم الأمل

حلول الأسلوب في السينما

أدريه بازان
ترجمة خليل كفاف

الحلف Elliptique قد تترك لنا السبل فيما يتعلق
بناحية حلقة من نسوح الأسلوب الأدبي
والسينمائي . وقد حلل كلود - إدmond مايفي
Claude — Edmond Mayray تحليلاً عميقاً
هذا أيضاً مغزى الحلف في الأدب المعاصر :
تحليل إمكانية وجود معنى ، إدخال المضمين بين
الأشياء واللحظات . ولا شك في أن مينايفي
الحلف ليست نفس الشيء عند مارلو ، وعند
كامو Camus وعند فوكتر Paulkner
سبيل المثال . غير أنه يعني أن جميع الروائيين
المعاصرين يبرهون في أن يدخلوا في السرد ،
بواسطة الحلف نوعاً من الانقطاع الزمني
والمكان في آن معاً من شأنه أن يمنع عقلنا من أن
ينظم الواقع بصورة أو ترميزية وفقاً لمنطق معين

وليس من قبيل المصادفة أن يكون مارلو هو
الكتاب المعاصر الذي كان أفضل من تحدث من
السينما . ذلك أنه كانت توجد صلات عميقة بين
أسلوبه وبين لغة الشاشة . واعتقد أنه كان أول
من لفت الانتظار إلى دور الحلف في Elliptique
السينما والمكانة المتنامية لهذا الشكل في الرواية
المعاصرة (ولا سيما في رواياته) . غير أنه هذه
الصلة تكشف في التجربة عن خلط لم يخطر على
عقل بال أحد من قبل بصورة قديمة .
وربما كان الحلف في فيلم مارلو لا يقتصر تأثيراً
وعرضي جلياً على ما في الكتاب غير أنه لا يؤثر
في الصورة تأثيراً عميقاً دون تأويلها تأويلاً
تعميقياً . واعتقد أن هذه المقارنة غير المترتبة
من جانب التعبير السينمائي لنقل فن يقوم على

شأن كثير من اللد الذي كتب حتى الآن ،
ويكسب حق ، على صلة المقارنة بين الكتاب
والفيلم وتناول جوهر العمل ذاته ، فتمت
الأسلية والتجديد الذي منحه طابع المعاصرة
لها ، وهي أحكام قبلها كان يبرسي ، وقد أثبت
متأثراً قليلاً ، إلا أن أكرها . غير أن « الأمل »
عمل ذو قيمة كافية للمصدر أمام القصص
التقليدية . ولهذا سوف أنظر كامو مفروق منه
إلى الترحيب فيه الإجمالي الذي أحاط بظهوره
في ماكس ليندر Max — Linder —
أقصى بلديته بعض الملاحظات الأسلوبية التي
لا بد ، لها اعتد ، أن تصل بنا إلى نتائج
عامة .



يبيط رجل من حرية ويمتاز عتبه يابه . وترثينا
لللغة التالية هذا الرجل داتصلا حجرته .

والواقع أن صعود السلم ، واجتياز الجو ،
الخ . . . تكون في نظر المخرج للعاصر حياً قديماً
لا طائل تحته . وإذا كان منطق الدراما
يقضيه ، فإن المخرج يمكنه ، مع ذلك ، أن
يستخدم بصورة قصصية هذا الوصف الموضوح
كحشو مثير للمخاطف (إذا عرفنا مثلاً أن الرجل
سوف يجد زوجته قتيلة في مسكنه) . وعندما
يسأل الطيار المشوه ، في الفيلم ، ماتيان M
agnin صَاحِباً إذا كان لديه مرة ، ترى الكاتبين
يفتح حقيقته كأنها ليبحث عنها ، ويخرج منها
برشاقة مرة صغيرة مستديرة ، وبراءة يهدأ إلى
الحقيقة من جديد ويحجب فاكلاً : لا . ولا .
فكلاً ، في هذا المثل ، النشاط الضروري للقاء
الذي ينبغي أن يعيد بناء السوانق

للظواهر ، يتمه من أن يعطيه معنى . وأكثر من
جميع الآخرين ، يصدر علم جلال سالزو عن
اختيار متقطع للمطائل ، وينقطع تسلياً الرواية
عن قصد . ولا تدل الحفلات المصطنعة من
السلسلة إلا عمل مسرور حدث لا ينجس
القارئ ، حتى القبط ، في إعادة بنائه بصورة
كاملة ، أبداً . غير أنه كثيراً ما يبدو أن السينما
لا تتعامل الانقطاع . فمرغم بنائها المقسم إلى
لقطات و لقطات و Plans يميل الوصف السينمائي
مبلاً متعاطياً إلى أن يجنبا الانقطاعات والواقع
أن تعبير التقطيع ، Decoupage (ميكوياج)
المتصل في لغة المهنة للدلالة على تتابع
اللقطات المتصور عليها تعبير لا منطقي .
ويستخدم الأمر يكون بدقة أكثر كثيراً تعبير
والاستمرار ، Continuite . زده على ذلك أننا
نلقي الحاجة إلى التلاحق السلس وبلا انقطاع
للغة وراء أخرى في فكرة « الوصل ، و Rac-
cord . غير أن الحلف الذي يهدل في الواقع
لهجة يسدها القارئ عقلياً لكنها مؤلة في عقل
المخرج . وأرى للذكي سبين واضحين على
الأقل : وضعنا السليبي إزاء الصورة ، تفورنا
الطبيعي من الجهد العقل أمام الشاشة ، ومن
التتابع الريبتي للصور . إن الصورة هي التي
ينبغي أن تحرك خيالنا ، وليس الوسيلة غير
المباشرة للذكاء . فهذا الأخير ، مهما يكن
استعداداً أو شجاعة المخرج ، يجد نفسه مع ذلك
مُعاقاً من النتائج العملية بالأجناد الواحد
للمشهد . تجري مراجعة جملة صعبة لتضيق
بصورة نهائية سلسلة متتالية من اللقطات تقوم
بصورة مفردة على الحلف السينمائي ويبدو
حقاً أن الحلف السينمائي ينبغي

كما لا يستدعي إلا خيالنا ، أن يظل مُجسداً
مكانياً أكثر منه زمانياً . ولكن التعبير في السينما
عن اغتيال إنسان بواسطة يد ترعى قبضتها على
ساعة ليلقون . وتظل هذه الإيماءة - الإشارة
ذات صلة مباشرة وعصرية بالحدث الذي توحى
به ، فهي لاتقطع عنه الاستمرارية . والواقع أن
الفجوات الحقيقية في النص السينمائي نادراً
ما تكون محسوسة بوصفها حلولاً .

الأخلاقية ، والذي لا يترجمه شيء بصورة
عقلية . حقاً إن الحلف هنا ، مهما يكن
عقلياً ، يظل مع ذلك مفهوماً بسهولة ، غير أنه
في حالات أخرى يجري اجتياز حد الانتباه .
ويبدو نقاد الفيلم وحتى مثقفوه غموضه إلى
ظروف خارجية : لقطات عديدة لم يكن
المصراع تصويرها . ولا شك في أن المسألة
ليست مسألة أن تعرف ما إذا كان الفيلم يصبح
أكثر وضوحاً إذا أمكنه أن يلتزم بالسيناريو بكل
دقة . واعتقد أحياناً أن الفجوات ، حتى
العرضية منها ، تلعب آخر الأمر ، وعلى وجه
التحديد ، نفس الدور الذي تلعبه الحلوف
المحسوسة . والواقع أن كل فيلم آخر في هذه
الشروط كان سينتهي إلى السقوط لثباتها ، فقد
أسممت هذه الشروط ، عمل العكس من
ذلك ، في وحدة الأسلوب ، وانتهرت بالفيلم
من الكتاب ، الذي لا يوجد فيه ، في الواقع ،
أدنى غموض . ولأنها تستدعي الذكاء أكثر مما
تستدعي الخيال ، فإن حلوف سالزو مفهومة
بصورة بالغة التناقض من جرّة أخرى . وقد
شاهدت عدة مرات عرض الفيلم أمام جمهور
متنقح نسبياً وكان يصدمني دائماً واقع أن مشاهد
مبنيها تبدو واضحة وغامضة ، دون استنباب
ظاهرة .

وعلى سبيل المثال ، كان مقتل صاحب الحانة
الفاشي على يد الفلاح مفهوماً من جانب البعض
وظل ملفزاً بالنسبة للآخرين . ولا أن أولئك
السليبي كانوا لا يفهمون كاسترو أغني من
الآخرين . بل ربما كان ذلك لأن سرعة
اتهامهم السيكولوجية المحددة لإدراهم ، لم
تسمح لهم بتدخل حي في الحياة من جانب



الأسلوب سمة أكثر ندرة في السينما منه في الفنون الأخرى لأنه التعبير الأكثر تحديدا لشخصية المبدع .

هنري جواي Henlengway ، فهو مدفوع إلى أن يصف - أي إلى أن يلخص وإلى أن يخرج - أي إلى أن يرده إلى الحاضر . وأنا أذهب لإخراج أحد الروايتين إختيار الغريزي أو التمسك للحضات التي يرتبط بها والمواسل التي يستخدمها ليعطيها وقعا خاصا . والواقع أن الرّد إلى الحاضر وإعطائه معنى لا يمكنها ، لدى الفنان ، إلا أن يكون نفس الشيء الواحد حيث أن الحاضر ليس مبررا إلا على

أساس المعنى الذي يمنحه إياه . غير أن هذا المعنى ، عند مالرو ، الكاتب ، يوضع تحت الضوء بطريقتين رئيسيتين : إحداهما منطقية ، الأحاديث والحوارات التي تنهك فيها الشخصيات ، والأخرى التي سادها جمالية ، المعنى الذي يتولد بصورة ضمنية من المقارنات والمقالبات . وسواء كانت هذه الأخيرة خيالية أو واقعية ، تظل قيمتها هي نفس الشيء فهي يكتب حلا وعطف جابرًا Gargacelle . وعلى الدراع الممدود لأحد الروايات ، كانت لفافات اللعق الرشاش تحف كما تحف الجياشات . على سريره الجميلة على السبالة الممدودة (Le Espoir) الأمل (P. 95) والواقع أن المقارنة الجياشية والمتناقضة في الجملة الأولى تلعب في الأخراج ، نفس الدور تماما الذي تلعبه المقابلة المتناقضة كذلك لكن الواقعية في الجملة الثانية .

ماذا يمكن أن يكون العرض الجبري على الشاشة مثل الإخراج الألي ؟ هناك ملاحظة أولى تفرض نفسها : لا تعرف السينما إلا ما هو واقعي خدات الصور تصبح فيها واقعية بصورة موضوعية . والوسائل التي تستخدمها للتعبيرها هو خيالي منزلة للغاية وذات قيمة جمالية مشتركة فيها : فلانز التركيبي Surimpression La أو الحركة البطيئة Le ralenti أو المتخزون السالب Les Negative La أو الخداع البصري Les trucages Optiques ليست مقبولة إلا في أحوال نادرة للغاية ، ولا يمكن طرح مسألة استخدامها في عمل من هذا النوع . أما الرواية فهي على العكس من ذلك ولا تتأرجح إلا ما هو خيالي ما دامت الأحداث الحقيقية أو المتخيلة تغلق إلتينا بواسطة الكلمات . وينجم عن ذلك أدبية بصفة خاصة وأن الرابطة و مثل Commes قلنا يكون لها ما يظاهاها في علم نحو Ha Syntaxe الفن السينمائي (١) .

وتزعم دعوي قديمة من دعواي من يزدرون السينما أنها تدع خيالاتها سلبا ، ما دامت مخبرة على أن تقول كل شيء . وأن تجد الفأريه هنا ، إذا كانت لا تزال هناك حاجة إلى ذلك ، دحضا إضافيا لهذه الدعوى . وفي غياب القدرة على تشكيل الصورة التي توميح في حد ذاتها بالموضوع الذي تصوره بدقة متناهية ، يضطر الفنان

للرابطة (comme - مثل - ك ...) أو مجرد القابلة ، التي لا تمثل سوى حذف هذه الرابطة . ولغة مالرو لغة مجازية بصفة خاصة . وأوصافه مقارنات دائمة تقريبا . وإليك عبارتين من فقرة قصيرة مأخوذة من مشهد مهاجرة المدافع من جانب عربية بروج P. 178 . من خلفه وبين حويل لا هت للأبواب والكلالسات ، وصلت سيارتنا كدليلك بإحاطة المتخرج المنصر للألام العصليات بقايا سوداء وسط يقع من القدم ، ثيابا مسحولة على الجدار كان رجال الميليشيا ينسحبون وهم يرشحون غرقا ، في جو غرقة الرماجل ، تجلوهمهم العاصرية المرمصة يقع من الضوء مثل الفهود المرقطة يبعث سوداء .

على أن تحليل مغزي المقارنة عند مالرو من شأنه أن يقودنا إلى أن ندرس في نفس الوقت ما يمكننا أن ندعوه بتعبير مبهم للغاية « بالمقابلة » . فالمقارنة ذاتها ليست سوى مقابلة بين الواقع والخيالي تتركز على التشابه . لكن بالنسبة للعقل ، ألا ينطوي التضاد ذاته على تشابه ذاتي ؟ يستخدم مالرو الصور ، الواقعية أو الخيالية ، كدليكو يقصّد به أن يضيء على الحدث أو الموضوع للرصوصوف وجهة نظره الجمالية أو اللغوية . وعندما يقول لنا أن رجال الميليشيا - في الهجوم المقترح على إحدى الساحات - سقطوا « مثل » صيد ، أو يشير إلى رجال الميليشيا هؤلاء يطلقون أصواتهم سريّا من الحمام ، والكيش والطيور يغشون الأرض ، مصابين بنفس رصاص الرشاشات فإن المقابلة ، بالتشابه الخيالي أو المتشبي إلى الواقع ، تتمتع في نظر الكاتب بنفس المعنى العميق . يكتب مالرو في مؤلفه « سيكولوجية السينما Psychologie du cin emas » : « يمكن تحليل إخراج روائي عظيم ، سواء كان موضوعه عرض الأحداث ، أو التصوير ، أو تحليل الشخصيات ، بل حتى تساؤلات عن معنى الحياة ، وسواء كانت موجهة نحو إلى شيء أو التوحد ، مثل موهبة بروسات Groux ، أو إلى شيء من التشبوه ، مثل موهبة

ذكائهم . وقد جرى توجيه كثير من النقد إلى المشاهد « الإيضاحية » التي تصاحب الفيلم في الوقت الحاضر ، بزعم أنها تقصر الحدث دون جدوى ولا توضح شيئا على الإطلاق . غير أن هذا النص قد أنشأه ديني ماريون Denis Marion على أساس الأبحاث التي أمكنه أن يقوم بها بعد أن كان قد عرض الفيلم عدة مرات على إثر تجربتين يوصفون بأنهم « متقفون » . وكان من المحتمل ألا ترضى هذه الشروح أبدا ، ذلك أن « غموض » المقطعات في هذه الشروط يكون ذاتيا للغاية ومرتبطا بسيكولوجية كل شخص على حدة . فلم يكن بوسع أية مذكرة إيضاحية أن تزيل هذا الغموض .

هذا هو السبب في أن فيلم مالرو يظل أدبيا للغاية ، ليس بسبب لراه أو أسلوب حوار ، بل ليس بسبب السيناريو أو سيكولوجية الشخصيات ، بل بشكل متناقض لأنه كان يلزمه أن يمتلك مزجدا من فن التصوير السينمائي : استعمال حذف بصري يحفظ منه في الواقع بالبنية المغلفة للحذف الأول . زد على ذلك أن هذا التأكيد ليس بالضرورة عدليا . ولا جدال في أن هذا الحق لقوانين السينما له مقابل إيجابي فالصبر المفروض على ذهنا ، ونوع الساذية أو القوة اللتين ينطوي عليهما هذا التفاعل الساذج الخيالي ، وحتى الغموض المائل في فقرات متعقدة ، تغني عن هذا العمل حالة ، باهرة أحيانا . غير أن تلك مباحير ربما كانت مغلفة مشروعة بلا شك ، لكنها ليست داخل الخط المستقيم للفن السينمائي المفهوم على أنه شيء وبالضرورة . أما التجار الذين كانوا يرفضون الفيلم فكان يكتمهم أن يعيدوا عدليا ذلك لأنهم لم يجهلوا في الوقت ذاته عنصر نجاح في ذلك ، غير أنهم لم يعودوا حتى يلحظونه : السمّ والأصالة ! لكنني وعدت بالأنا تحدث إلا عن الأسلوب !

والواقع أن الحلف لا يكفي لتحديد مالرو وأسلوبه . وينبغي أن نضيف إلى ذلك ، على الأقل للفرقة . ويمكن لإحسانه سريع عن مفردهاته التحوية أن يبين الاستعمال للتواتر



قطعة من فيلم الليل للرد

فتمتدح يرحح لحد حلة المدافع الطيران الرشاشة يطلب منه رفيقه أن يصنع لنفسه رباطاً ويطلب له بعلية التضصيد ، « مثل قطعة من الحجر » كما يقول الكاتب . غير أنه ، في الفيلم ، استحوذت هذه المقارنة بوضوح على المألوف . فعلمية الأدوية مسطحة ، ويقذف بهاميل مثل بشكل أقتى . ومن المستحيل على المخرج الذي قرأ الكتاب قراءة ثنائية ألا يكمل قائلا في سره « مثل قطعة من الحجر » . ومن المحصل أن خرجا سينمائيا آخر يتصدى لتنفيذ هذه السلسلة من اللقطات حسب السيناريو ، لم يكن ليحفظ من للشهد إلا بقمته الدرامية ولم يكن ليقيد نفسه باحترام صورة لا ينبغي أن تصطدم بالمخرج غير لائقته . ويمكن أن نلقى أحيانا في تمثيل الممثلين مقاصد تتبع حرفيا توجيهات الكاتب ، غير أنها تظل ألطف من أن تحرق الشاشة .

لا ينبغي ، مع ذلك ، أن نعتقد أن هذا الفيلم يستحق اللوم على كونه « أدبيا » بالمعنى المعتاد والتحقيري بوجه عام للكلمة . فالارتباط والتلازم الوثيق بين العملين اللذين يتضمنان في أكثر الأحيان إلى ماثر الفيلم . والحقيقة أن تأثير الأدب على السينما ليس بالشيء البسيط بالاشتراك إلا عندما يكون على حساب التعبير السينمائي . وهكذا فتمتدح إميل الحواري على التعبير للجسد ، يفضل المخرج الكلام على إعاء الشخصيات من خلال الحدث والاستغلال

البعكس من ذلك شكلا مُفْصَلاً في السينما . وشأنه في ذلك شأن الكاتب ، بنفس الفيلم بهذه التداخلات الحسية . الصمت الذي يقطعه نداء حشرات زيز الحصاد في أعقاب صخب الطيران ، ورسيل الطيور المهاجرة قبل هجوم المظاهرات للمعادية ، ولا سيما هذه التلمة السادرة المثلث والتي لا تنسى وهي تندب فوق جهاز تصويب للدفع الرشاش . بل يمكن أن نقول أن الوسائل السينمائية تحمّل المألوف هنا أفضل من الأدب ، بتحليل الاختيار للمعاد لمقابلاته . وكثيرا ما يجري عنده الرجوع من الإنسان إلى الطبيعة ، إلى النباتات ، إلى الحيوانات ، وكثيرا جدا ما يكون هذا الرجوع جيولوجيا أو فلكيا . ولا شك مطلقا بالتالي في أن الإجماع الأدبي يظل متخلفا عن العرض الحسي . إنها موضوعات يظل فيها الخيال يحكم الضرورة تقريبا أدنى مرتبة من الإدراك الحسي (الأفلام التسجيلية الخاصة بالحرب برهنت لنا ذلك بوفرة) . ومنها الطباقي (كوتريو) الثلاثي (ووسمنا أن نقول الكون) والذي يمزج به المألوف دائما الحدث الإنساني ، لقد وجد في السينما فزوة تعبيره وقوة تأثيره الفنية .

على أنه تبقى هنا وهناك مقارنات ضمنية ربما كانت تتعلق بالتعبير الأدبي أكثر عما تعلق بالتجسيد . وهي لا تلتصق ضروريا بفيلم أو نظير إليها إلا بوصفها أمثلة يمكن للمرء أن يلمس فيها حقا ازدواج المألوف والكاتب والمخرج السينمائي .

إلى أن يترك للمخرج أمر العناية بالاعتناء إلى هذه القلعة . لكن ما هي الضمانة التي يملكها بأن المخرج سوف يتبنى إليها أوحى بأن يتبنى إلى البحث عنها بكل بساطة ؟ هنا أيضا توجه التقنية وتناجها السيكلوجية ما هو جمالي . فالمخرج لا يملك الوقت في السينما للتوقف للتفكير مليا . كما أن الصورة لا يمكنها أن تستدعي الذكاء إلا رادقا . وهي لا ينبغي أن تثير سوى المضغلات الرائدة للوعي . ويكون السينمائي قد حقق هدفه عندما يشير التصوير الفوتوغرافي فيها بصورة تلقائية التداخلات المألوفة . وأنا أقول التداخلات لأن الصورة في أغلب الأحيان لا تزال أكثر ارتباطا بالواقع من أن تكون منهمكة بالتحديد مجازي في المألوف . ومع ذلك فنحن لا ننسار في أكثر الأحيان بين الصور الممكنة ، فهي لا تفصل حتى إلى إدراكنا غير أنه يجري الإحساس بصورة مبهمه بواقعيتها ، وهذه الأخيرة هي التي تمنح الصورة كائناتها الجمالية . والقصبة ، تكون السينما فضاء للحلف ، غير أنه بقدر ما هي تقل جسد للواقع ، تكون السينما فنا للمجاز الحقيقي .

غير أنه إذا كانت المقارنة الأدبية محظورة على الشاشة فإن مقابلة واقعين حقيقيين ، يستمدان أهمية خاصة من وضعهما متجاورين ، تعد على

Vigo (١) ولنا أن نتساءل عما إذا كانت أزمة التمثيل المسرحي للمخرج الحديث، تلك التي تقرر صحتها المقبلة، لا تكمن في التخلص من فيلم الماوي عبر الفيلم التجاري.

جزميون، Gremillon، من فيلم *Tour au Large* إلى فيلم *Remorques* كانيه و *Eldorado* إلى *Jour se leve*، رينيه كلير *Rine et Clair*، من فيلم *Entracte* وفيلم *La tour* إلى فيلم *14 Juillet*، فيجور *Vigo*، من فيلم *A propos de Nice* إلى فيلم *l'Atalante*، لا يظهر هذا التحول الخامس، والشاق في أغلب الأحيان، بتسلسل زمني كما يعتقد، فهو يتجدد مع كل فيلم أما المخرج الذي يستحسب له (لا عليه) عدة أفلام تجارية سوف يتضح في الحال، أنه يلحقه صعل الماوي في شيايه. ولكن عمل سبيل المثال أن نتساءل عما إذا كان السقوط التجاري لأفلام متتازة مثل جريمة السيد لانج *Le Crime de M. Lan ge* أو قاعدة اللعبة *Le Re egle du jeu* في نجد في ذلك تفسيراً. على أن المواجهة لا تظهر هنا من خلال فقر الوسائل التقنية أو نقص الخبرة، بل من خلال صلة بعينها بين العمل الفني ومؤلفه. وفي حين أنه في العمل التجاري لا ينبغي للمخرج أن يفكر إلا في الفوز، فيجب، في المقابل، أن يفضّل أفلام *Renoir*، قدر مثال من الإتيانج بالاستخدام الداخلي، ومن رابطة رانق يصنعون فيها بأكملة في سبيل متعهم. كما أن فيلم قاعدة اللعبة لم ينجح في الخروج من النوايا التي لا نجحها الرقابة وجعلها فيها.

وسير التطور الحال للسبنا الأمريكية التي تميل إلى استعمال الأسلوب الفردي لحساب دراسة للأساليب ذات طابع عملي بصيرة متعاضدة في نفس الاتجاه: استبعاد كل أثر للهواة.

وتصبح المشكلة التي يمكن أن تطرح نفسها فيما يتعلق بمالرو هي مشكلة معرفة إلى أي حد يظل فيلم الأصل فيها عبقرياً من أفلام المواجهة، مع أنه قد تم تصوره في الاستوديو بممثلين ومدير تصوير مخترف. ولأن أي حد لا يرتبط الشك في نجاحه التجاري بذلك. وهل سيخرج مالرو أفلاماً أخرى؟ وماذا سيحدث عندما يصبح خاضعاً لكافة ضرورات مادة سينمائية سيظهر عليها وقهرها حتى الآن، يخلص حارق لأغلب قنوايتها العميقة، ماذا يمكن، بكلمات أخرى، أن يعطي مالرو هوليود، حيث لا يزال يشتغل فوكز وهيتمجواي وأخرون بالسبنا؟ ولا نود أن نقص بنا التجربة بعيداً جداً، غير أننا نتطلع بفصول مشرب إلى أن يصور الماوي باريس، بكل وسائل التكيف، بدون أعطال الكهرباء، وبدون قصف، قدر

يرتبطان به على قدم المساواة، كما أن أوجه الشبه التي نشدنا عليها تمثل بالأحرى تناظراً بالنسبة إلى عوالم الإبداع تشعب أسلوب مالرو عنده بطريقة عمالة إلى شكلين مختلفين للتصوير. ولا شك في أن عبرة ومزاج الكاتب مالرو وهما مثالان أصلاً في الشخصيات، قابلان للجدال من وجهة النظر السينمائية، ويحذونه، ويبيض الرموز، بل حتى بأخطائه ذاتها، يعطي هذا الفيلم انطباعاً بأنه إبداع مباشر، أصيل أصالة رواية أو لوحة. والمقصود بكل معنى الكلمة عمل فني وأسلوب.

والأسلوب سمة أكثر ندرة في السينما منه في الفنون الأخرى لأنه التعبير الأكثر شمولية (بعد الخطاطة) *La graphol ie* عن شخصية المبدع. ويتوسط تعقيد التقنيات والمساعدات المتعددة اللازمة أيضاً بين المخرج والعمل الفني. والدليل على ذلك هو النزاع الذي لا ينتهي من جانب مؤلف الفيلم. وقد يكون لعمل فني جامعي "نوع من" الأسلوب غير أن من المستحيل تقريباً أن ينجح المخرج الفرنسي في أن يفرض نفسه بصورة كافية على الفريق حتى يتوصل للعمل الفني إلى أسلوب واحد، وليس شخصي كما هو الحال في الفنون الفردية. وليس بالأمر النادر أن يكون فيلم الماوي هو الذي يتغلب للفيلم التجاري، وكان هذا أيضاً حال بعض، ومن المفارقات أن ذلك بفضل نشر وسائله، إلى حرية في التعبير لا تسمح بها الماكينة التقنية للفيلم التجاري، وكان هذا أيضاً حال الفيلم الصامت، الأقل خضوعاً للتقنية وحيث كان المونتاج (وهو لحظة فردية تماماً من لحظات الإبداع) يلعب دوراً أكبر. غير أنه كان يبقى في كثير من الأفلام الصامتة شيء من المواجهة. وسوف نرى ذلك بوضوح في عمل فيجو

المعبر للذكور وللإشياء. زد على ذلك أن بعض الروائيين ليس لديهم ما يكسبون من الإقناب السينمائي لأعمالهم، بالغندر الذي لا تفصل قيمتها عن الكلام. ذلك أن سيكولوجية الشخصيات التي تبدها تلك الأعمال، ومأساتها، وإعطاء الذي تعيش فيه، تحددها وسائل التحليل التي تبنيها الكتابة للقصا. وهذا جلي واضح فيما يتعلق برواية تحليل واستيطان التقاليد الفرنسية. ومن جهة أخرى، غالباً ما يساء فهم القيمة السينمائية هذه الرواية أو تلك: كان لا بد من نصف ذبذبة من الأفلام لإدراك أن مؤلفاً مثل جورج سيمون *George Simenon* لم يكن من السهل اقتباسه بقدر ما كان يعتقد من قبل. وهناك موضوعات بعينها أدبية في حد ذاتها وسوف نجعلنا الأفلام التي يمكن اقتباسها منها نصف ذاتها على الأصل. وليس هذا حال فيلم مالرو. ففرغم تعيد بالكاتب لا يمكن أن ينسب حتى لفتيس روايات هنري بورو *Henri Bordeaux*، نطل الأمل، رغم بعض التحفظات، عملاً فنياً ذا أصالة مألوفة تضارع أصالة الكتاب. ولا شك في أن هذا يعود إلى ذات فن مالرو، إلى إخراجها لكاتب عميل - بعيداً عن المونولوجية الفكرية الطولية، المحفولة من الشائفة بطبيعة الحال - إلى رصد مشرب للمناظرة للناس والأشياء، إلى نوع من الموضوعية المتحيزة والدرامية، وعلامته التعبير البصري، غير أنني أرى السبب الأكثر حُماً وراء ذلك في الصلة التي يحافظ عليها الفنان هنا مع أثره الأدبي. ويبر مالرو عن نفسه أكمل تعبير في فيلمه وفي كتابه، دون أدنى أسبقية لأحدهما على الآخر. وتلعب المسألة بالنسبة له مسألة اقتباس بل مسألة إبداعين

لغة فيلم الأصل مالرو



« شيا به » . صحيح قلنا ، غير أنه ليس هناك سوى المخرج ...

وأنا أتذكر موضوع مقالك ، والذي يمكن أن يعنى بنا إلى أبعد مما ينبغي والذي نتحدث عنه إذا التقينا ذات يوم . وأرجو ألا ترى في هذه المناقشة (؟) السريعة ، أو هذه القطعة من الحوار ، سوى الرغبة في أن أشكرك على أروع وأروع دراسة خصصت لهذا الفيلم ، وكن على ثقة من ودي .

أندريه مالرو .



رسالة من أندريه مالرو

« غيتار » ، وكان رد فعل [الجمهور] الآخر مثلاً .

في ٨ مارس ،
سيدي ،

للتبت الدراسة التي خصصتموها لفيلمى في لحظة جملة من لحظات الترومان وكنت أريد أن أجيبك بقلعة جادة ، لا أن أشكرك بحسب ، وهذا ما جعلنى لا أجيبك مطلقاً — إلى يومنا هذا .

ما تقوله عن الخلف ليس بارعاً وحسب ، بل صحيح . والأجزاء غير المصورة (نصف الفيلم) ليست هناك حيث . وفيها هذا ما يتعلق بالتحالف الكبير من الوسط (بين مفجرى الديناميت والطيارين) ، فإني لم أكن من تعديل السيناريو والحوار . وفقاً للكتابة التي تقترب . وقد تم تصوير مشاهدنا الأخيرة ومدافع فرائطكو على الجانب الآخر من القل ، غير أنها كانت للمشاهد الأخيرة التي لا غنى عنها . وتنقشه سلاسل اللقطات ، وإذا تحدثنا بدقة ، لا توجد فيجوات في سلاسل اللقطات . وتتم نتيجة التي تحدثت عنها من الأسلوب ، وقد أدركتم هذا بوضوح بالغ .

ولما يتعلق بريد فعل الجمهور (كان الفيلم من الناحية التجارية ، نصف ساطق) ، فمن الصعب أن تحده بدقة ، ببساطة لأنى رفعت الدوبلاج ، لأنه أمر نادر نسبياً أن يكتب فيلم مترجم جمهورياً واسمها . وفى هذه الحالة ، يبدو الأمر مفضلاً في أغلب الأحيان ، غير أن المتفرجين أميين عمل أحد المتفرجين ، ناجم . يوسرخ من جهة أخرى ، قلنا بجمرة ون على إعلان سخطهم . وأنت نتحدث عن جمهور

على إنى أريد أن أضيف ما يل : ما أتذكر به هو أنك أول من بين أن ما يعنى في السينما هو وسيلة الربط ، فلما ، بين الإنسان والعالم (بقدر ما هو كون) بوسيلة أخرى غير الكلام .

فهذه الصلة مثالية ، في المسرح الشكسبيرى ، بواسطة الغنائية *Lyrisme* ، ول الرواية بواسطة وصف عنصر خارجى مثل الشخصية (ذكريات تولستوي *Tolstoi* ، بعد معركة أوسترليتز *Austerlitz* ، فوق الأمير أندريه الجريح) . ونحن دائماً نقل الكائنات صوب السحب ، وقد اجتهد الروس هذا الشيء ، غير أن هناك وسائل أكثر براعة وحدا . وإذا قدر لي أن أخرج فيما آخر ، فلا بد أن تكون الصور الأساسية فيه من نوع النملة التي تجرى فوق جهاز تصوير للدفع الرئاسى — تلك النملة التي رفعت أنت شابها .

(رسالة منشورة بإذن كريم من السيدة فلورنس مالرو *Florence Malraux*)

كما أن ما تقوله عن استخدامى للصورة (لإضفاء وجهة نظر ميتا فيزيائية على الحدث) قد استرعى انتباهى أيضاً . وهناك ، في هذا المجال ، شىء بين السينما والرواية : المسرح . وخلق شكسبير ، بلسوره ، المجال فوق الشعرى (ونشغل الميتافيزيقى في سبيل التيسيط) بوجهة نظر .

لقد أدركت بوضوح بالغ ، وأنت الوحيد ، فيما أعتقد ، بين النقاد على الأقل ، أن القوة الإيجابية لقطرة الماء ، بعد رحيل مفجرى الديناميت ، تنبع من التماثل المبهى بين الغنيمة وساعة وعلة . لكن اتبه إلى أن الشعر يمتد ، بدوره على هذه المعطيات ، وتعلم مقابلاته بين الأصوات واللامعقولة ، الدور الذى تلعبه هنا المقابلة بين الأشكال .

لما الصلة (وأنا أتابع مقالك) بين اللقطة في الكتاب والمقارنة في الفيلم (« مثل قطعة من الحجر ») ففى لا تال من تأثير الكتاب ، بل من الحارس ، وقوة الذكرى ، في كلا الحالتين . ثم من نوع من الحضور لهذه الذكرى ، برقية في تصوير (وكتابة) الأشياء الصحيحة في مجال الحرب ، مادام المقصود الأشياء التي شاهدها . لقد حبط الفيلم التسجيل الحرق بجملة كل ذلك تماماً . لكن فكر في أن هذا الفيلم كان يعرض لأول مرة طائفة من داخلها ، وأول مرة الساعات المعقدة للقتال الدائر .

« لا يتقدم المخرج على خط مستقيم ، بل حلزوني ، ويعود إلى أسلوب الماوى لأيام

(١) قد يجتاح هذا التفكير إلى بعض التميزات الفنية . ليس من السهل كما أن نقل اللقطة إلى السينما . لى تركز على سبل التل في أفلام أبل جانسي *Abel Gance* . وفى الغضب *Fury* يتبع فريش *Fritz Lang* لقطة لمرور ثائرة بقلعة دواجن في المحطيرة ، ولتخرج *le Fondu en chaine* الذى يربط اللقطتين هو المبادل الخلفى للرابطة ، غير أنه لا يدون الصورة الحقيقية تتلام بسهولة مع هذا الاستعمال . وتسلم أعتقدنا معاً بوضعية الصورة البصرية . (إننا نلصق إلى ما حور خيال مطبوع ، كخلاف الحضور للماى للعرض . ولا نحصى اللقطة أبداً دون مثالا ، بل قد نقه يسليها في أكثر الأحيان كى تمة جالية .

(٢) بيد أن ظل تمتد من ١٩٣٣ ، حصل فيلم *Zéro de Condole* من ترجمه من البرقة في ١٩٤٥ ثم مره في البرتون *Pantheon* مع الأعمال ، في توليس . وفي ذلك الوقت حل الأرشيف اكتشف بزان عمل ليجور (ملاحظة فرائطكو رويرو *Francis Truffaut* ، في سبنا الأحداث والمقارعة) .

صلاح أبو سيف قبل البداية

وعندما شاهدت العرض الأول للفيلم ،
اعتراى الحوف أن يقع المظفور ويعجز خرجنا -
بعد هذا الغياب الطويل - عن ترويع مسيوته
المضيت بنجاح جديد ، ولكن كل هذه المخاوف
تبخرت بعد اللحظات الأولى للمشاهدة ، فقد
اختار صلاح أبو سيف شكلاً جديداً للسينما التي
يقدمها لجمهوره وعييه ، فالقصة التي كتبها
بنفسه واشترك في صياغة السيناريو وكتابة الحوار
«لوتين الرملة» ، اعتبرها البعض مفاجأة غير
متوقعة يقدمها «صلاح أبو سيف» وهو يعلم
سلفاً أنها ستثير الكثير والكثير من المناقشات
والأقاول ضدّه ومعّه . فسنذكر الدفقة الأولى
يقدم خرجنا فيلمه بأنه «تحريف» من تحريف
المخرجين ، ويكاد يستندرجك لتصدق هذا ،
فإذا به يصدك على الفور بكلمات للرئيس
مبارك ، ينادي فيها بالامة مجتمع يتحقق فيه
الطهارة ، مجتمع يخشى من الاستغلال وتسلط
الإنسان على أخيه الإنسان ، مجتمع العدل
الاجتماعي هو الشرط الأساسي للسلام
والاستقرار فيه .

مجدى الطيب

وصل الفور أبدي البعض استياءه من هذه
العبارة والتبرير مهاجماً فكرة أن يبدأ الفيلم بهذه
الكلمات ظناً منهم أنها تحمل وادهاً مؤلفاً كان
من الضروري أن يتأني بنفسه عنها ، ويخفى
الظنون وتزول الأوهام مع تتبع الفكرة إلى
بسوقها الفيلم بغير سقوط طائفة ركاب في منطقة
صحراوية معزولة ، وبعد رحلة بحث قصيرة
يعثر النابون على واحة صغيرة ، ثمار النخيل
طعمها ، ونبع للياه الصاف شرابها ، وصل
الفور لتكشف أن الركاب ما هم إلا شرائع
خفيفة تقسم في النهاية كل مقومات المجتمع
الجديد ، فرجال الأعمال يملئهم تيهيك (جمل)
إتية الرأسمالي الانتهازى الأثالث ، الذي يخشى
الشرب من الماء إلا بعد التأكد من نظافته عن
طريق شخص آخر بالطبع (١) ، وصل التقيض
من يقق عادل (أحمد زكي) الفنان التشكيلي
والوجه المبرع من طبقة المثقفين ، وشهيره كامل
(صفية العمري) الصحفية المشغولة بالدرجة
الأولى بقضية المحافظة على جمالها وسط هذه
الظروف (٢) بكل ما يعنيه ذلك من انفصال تام
عن هموم ومعاينة الآخرين ، وسليم (جسدي)
أحمد الفلاح بصورته التقليدية متمزجة ببطيئة
وجهه للعمل ، والباحثة الجيولوجية (نجاة علي)
الخارقة في اكتشافاتها ، الميمدة تماماً عن
الواقع ، ويستكمل الفيلم تقديم بقية

وأمامى هذه مشروعات ولا أعرف ما الذي
سأبدأ به حتى الآن ، هناك مشروع فيلم من
رواية فؤاد حمزة «الأسرى» يقسمون
الناظرين ، عن أسرى حرب ١٩٦٧ ، وهناك
مشروع فنانى يكتبه حسن فؤاد ويتجه يوسف
شاعين ، ومشروع ثالث من دراما تندوز في حي
شعبي . . . وسوف أبدأ بما يستفز أكثر كبا هي
المعادة .

جاءت هذه الكلمات رداً على سؤال طرحه
الناقد السينمائي سمير فريدي ، ضمن حديث
مطول أجراه عام ١٩٧٧ مع المخرج الكبير
«صلاح أبو سيف» ، بعد العرض الأول لفيلمه
«السقامنة» ، وبعدما غاب المخرج الكبير عن
السينما المصرية - رغم أنه قدم للسينما العراقية
فيلم «والقاصية» عام ١٩٨١ م - وما هو يعود
هذا العام ليقدم فيلمه الجديد «البداية» .

من الواضح أن هذه المشروعات التي تحدث
عنها خرجنا الكبير لآلت الكثير من الصعوبات
التي حالت دون تحقيقها ، فجاء مشروعه الجديد
مفاجئاً تماماً لكل أطروحاته السابقة ، ولكن ما
يستلفت الانتباه في إجابته السابقة قوله : (سوف
أبدأ بما يستفز أكثر كبا هي العادة) . فهذه
الكلمات يمكن أن نعتبرها مدخلا هاما عند
الحديث عن فيلم «البداية» ، الذي جاء عطفا
لكل التوقعات السابقة .



لقطة من فيلم البداية أخرج صلاح أبو سيف

يشترك الجميع في بناء مكان جديد يتخلونه كعمر الإعاثتهم ولكن نبيه بك يشق عليه ويجهله مقرا صبيها لأميراطوريته دينهالياء ، ويتدو في الأفق نذر الثورة وعدنشد تشير عليه الصحافة (صفيه المعمرى) باصدار مجلة حالطـ .. أو مجلة نخلة بمعنى مسابر للبيئة .. (المجلة طائفة ينتسوا بها بدل ما يفتقدوا عليك ، وعلى الأقل تعرف ألى ييلورى فى صماغهم أول بأول) ويلهامن نصبيده أمانة تسديها الصحافة للحاكم

ويسواصل الشاب المثقف رفضه لهذا الاستسلام موضحا ان الحضور للطاغية سيزيده استبداداً وظلماً فيترجم مظاهره تندد بالذكتاتور فأرضاً عدة مطالب (زيادة الأجور - أى البلحات - وإيجاد فرص عمل لكل فرد بعد حالة الكساد التى فرضها نبيه بك مستعداً ، وبعد استشعار خطورة الموقف يفكر نبيه بك فى اخذ الثورة مستخدماً أداة القمع البوليسية ، إلا أن الصحافة أيضاً تواصل مهمتها في خلدمة الحاكم (أنت لازم تأخدمهم بالسيسة ويصلهم ، وطى لقاية العاضفة ما تملئ) .

يجمع نبيه بك بممثل المجهرين (أحمد زكى) وشاول استعائته ، إلا أن الأخير يرفض معناهم مطالب المظاهرة الشعبية (الانفاق على طريقة ديمقراطية لإدارة أمور الواحة) ، ويثور نبيه بك ويفكر في مكتوبة للأطاحة برأس

يشعل الثورة ضده ، يلجأ إلى استغلال جهل وسذاجة البعض فيتهم عادل بأنه ديمقراطىء ولأما ليست ذكته فالبحض يظن أن الشاب قد تحطى بالفعل إحد الفاصل بين الأيمان والكفر ، ويذهب إليه الملاك لمساله عن هذا ، فلما يؤكد له أحمد زكى أنه بالفعل ديمقراطى ، يصاب للملاك والفلاح بحيرة أمل شديدة فينساقا وراء نبيه بك ، فيرفعم انتهازية إلا أنه مؤمن - على الأقل - وهذا يكفى .

ولأن القصة حتمية لقرضى النظام في الواحة يستقطب نبيه بك للملاك ليستخدمه كأداة قمع وكتمثل للجهاز البوليسى بكل جبروته وتسلطه .

وعلى الجانب الآخر يفتتح الكابن على مساعديه محاولة اجتياز الصحراء للبحث عن وسيلة نجاة ولا يرفضوا باصرار يلعبهم بمفرده مغترا بحياته .

ويبدأ نبيه بك فى فرض شق أشكال السفرة نظير عدد محدود من الثمرات يرصدها كاجر يومى ، وتبدأ لتفكره الرأسمالى فإنه لا مكان لماعطى فى واحة ، وعليه يرفض تزويد الرأقصة بأجرها لكسر ساقها بعد سقوط المطائرة ، فيتماطف الآخرون معها إلا أن أحمد زكى يرفض هذا الخنوع (لما نجوع نحترف تأخذ حقها من ألى يظلمها) .

الشرايح : الملاك (صبرى حيد للمتم) والرأقصة (سماد نصر) والطفل (وسام حدى) بما مثله من أمل جديد وجيل بكر يقع على عاتقه المشاركة فى صنع مستقبله ، ومع هؤلاء ترى كاتبين الطائرة (مدحت مرسى) ومساعديه فؤاد (سمير وحيد) ويجدى (حسين الحكيم) للشناثم دائماً ، والمصيفة الشابة آمال (سرا) الواحية المتناونة إلى أقصى حد .

اجتمعت كل هذه الشرائح المختلفة فى الواحة ، فكان لابد من حدوث الصدام والصراع لتباين مصالحها واهتماماتها ، فالرأسمالى (جميل راتب) يحلم بتحويل الواحة إلى مزار سياحى يكسب من وراءه ملايين الجنيهات ، وعندما يتمكن الحلم منه يبدأ فى ساذجة وطريفة إلا أنها تتحول فى النهاية لتعطيه الحق - كما أراد - فى امتلاك الواحة بمن فيها من اشخاص وما عليها من غيرات ، كل هذا ومازال البعض يظن أنها لعبة لا أكثر ولا أقل .

لكن سرعان ما يتحول الحلم إلى كابوس حقيقى عندما يتهدم نبيه بك جسمه الذى يحلمه ، عندئذ يتقلب الوضع ويبدأ الجميع وحل رأسهم الفنان المثقف فى مواجهة هذا الانتهازى للاستغل ، ولأن نبيه بك يعلم أن أكبر ما يعوق تنفيذ خطته هو هذا المثقف ، الذى يمكن أن

والأرض، والضاحية والجمجمة، الطائفة القفونة .. وقد يتبادر للذهن أنها أفكار قديمة استهلكت، ولكن الفيلم جاء مختلفا بكل القواعد، فالتدويرات التي يحشد بها الفيلم لم يجمعها مصير ذاتي أناني كما في (سكة السلامة) مثلا، أو دافع جنسي يهت (الضاحية والجمجمة .. وبين النساء والأرض)، إنما اجتمعت المرة لتكون فيها بينا نواة مجتمع وليد، بكل قضاياه وشرائحه التي يطررها الفيلم - بكل جرأة - متصلا عن الكيفية التي يمكن أن تقف بها هذه النماذج البشرية في وجه المستغل الانتهازى من أجل إرساء الشكل الديمقراطي المنشود لشعب يبعث عن مجتمع العدل والطمأنينة .

وفي احتضاني أن صلاح أبو سيف ولينين الرول نجحا في توصيل هذه الفكرة الجافة بأسلوب فانتازي ساخر طبعه الطابع الجدي أحيانا لينت بعض المواقف صورة حقيقية لأوضاع راحة رصدها الفيلم بصديق، وبأن على رأسها موقف الصحافة المتخاذل تجاه بعض المواقف الحياتية للشعوب، والتأييد المطلق للحاكم، والأكثر ثيرا لتصرفاته، كما اتفقد الفيلم بقسوة جهاز التلفزيون، المهان للحاكم والسلطة بوسائله المخاطبة للفراغ، وبطوره الدائم لتطويق العقول بما يقدمه من برامج حابطة والمخاط مختلفة لسميها المصرية السائدة بكل ما تعنيه من تحلف فكري وبيات للنمط التقليدي.

ولان صلاح أبو سيف لا يفتح مجرّد التأثير العادي الذي تحدثه بعض الأفلام، نجده يثير في قلبه عدة قضايا وأمور تستدعي التوقف :

● عندما راج جيل راتب بعدد المشروعات والمكاسب التي يمكن أن يجنيها من الواحة، لجأ للخروج إلى القطع المتوازي، فترى حدى أحد وهو يتحدث إلى الطفل وسام حدى بصيحات تدب وكأها وتلفت لتعبر حقيقة عن رأى الفيلم وصانها، وهو هنا قد اتخذ لنفسه موقفا إيجابيا تجاه هذه الرأى الذي يعتنه بعض رجال الأفلام الباحثين عن الكسب بعيدا عن أية اعتبارات أخرى .

● الأغلى التي ألفها سيد حجاب ولحمها صغار الشرعي جاءت مبررة من الكثير من مواقف الفيلم، خاصة في مشهد تصيب جيل راتب امبراطورا للواحة .

● أوسى الفيلم للمشاهد بأن خطأ الثورات الأول يكمن في تسامحها مع الحكم السابقين وأصحاب

الأراحم المضادة للثورة، فالطغنة الفاندة التي أصابت الديمقراطية جاءت في الفيلم من جانب هؤلاء الحكماء، فإن إراد الفيلم ذلك، فمعناه ببساطة أنه لا وجود يبقى للمعارضة مادامت النية متوفرة لتأثير هذه الأراحم باستمرار، فهم

في فيلم «صلاح أبو سيف، حمية الشباب، وأملا في سينما جديدة» مضايقة عن الأشكال التقليدية المختلفة، والوعي الذي تقدمناه وسط ركاز الأفلام النافذة

وكما فعل الاستعمار في الصين مثلا عندما اخرق البلاد بالأيون لتخدير الشعب، يلجأ الحكام الدكتاتوري لتخدير الجرمح المطالبة بالانتخابات، في نفس اللحظة التي يبنى فيها عمل رجل البوليس متقسطا تحسبا لأية احتمالات، ويعود الحال إلى ما كان عليه ويزداد الحاكم اجراما ولا يقف بطشه عند حد، فيجاول اغتصاب (يسرا) كاشيا القشة التي قصمت ظهر البعير، فالصوف احتشدت - لأول مرة - لانتخاب حاكم جديد للواحة غير مبالية بالقوة القمعية، التي انضمت هي أيضا لجموع المتابعين للسلطة، ويفوز أحد زكى في الانتخابات، ويرفض الدكتاتور الأذعان للارادة الشعبية (رحيل امريكا تتدخل في الحاصب) ولعل اختيار الفيلم لأمريكا بالذات كان له مفهومه ودلالته الهامة .

وفي اللحظة التي يبدأ فيها الحاكم الجديد في تثبيت دعائم الديمقراطية، يتزعج جيل راتب الخنجر ويحاول اغتيال الزعيم المنتخب بطعنة خادعة، ولا يكتفى بذلك فيمهد إلى دم القصر وحرقة، مما يؤلب الجميع حوله وتبدأ رحلة مطاردته بعد أن هرب خلفا وراءه الدمار والخراب في كل مكان .

ويتم الفيلم أحداثه لكثرة طائرة هليكوبتر تقل الكابتن المائد لانتشال الباقين، وترسل الطائرة بعد أن تترك الحاكم الطاغية وسط صرخته الضالمة .

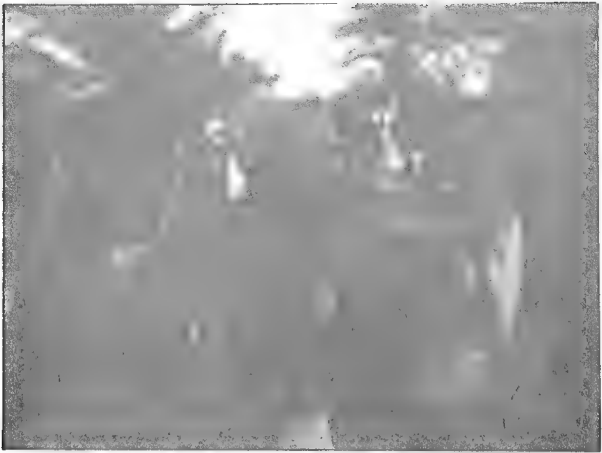
المكان الذي يجمع نوعية مختلفة من البشر ويربطها مصير واحد، تيمة سبق أن تناولتها أعمال فنية أخرى (سكة السلامة، بين النساء

الارباب من وجهة نظره - فيقش على أحد زكى بهمة (التنشر على أصحاب الواحة حساب أغراضه وأطماعه البذيع) مملا هذا الأهم بمباراة شهيرة كانت ترد إلى وقت قريب (أنا حاكم حتى منه ولكن بالقانون) .

وفي مشهد من أقوى مشاهد الفيلم وأكثرها قيمة وصفا، نمدد الحكمة للنظر في الأتيم الموجه للمثقف الثوري ونفاجأ بالقاضي (جيل راتب)، وقد ارتدى وشاح العدالة للفر من صف النخيل، يترك الكلمة لمثل الأدهاء (جيل راتب .. أيضا) الذي يطلب بتوقيع أقصى العقوبة على المتهم، ويقف من بين المحاضرين للمحامي (جيل راتب ؟) .. ليدافع عن المتهم متعصبا لتقليد الحكم بأسلوب أقرب ما يكون لتأكيد التهمة، لا المدافع عنها الذي يتكرها، وعندما تورد (يسرا) على هذه المهزلة، يطلب القاضي بالقبض عليها ويودعها السجن مع أحد زكى، وفي السجن تسنح الفرصة لتتور يد البطش (صبرى عبد المنعم) منها إله أن : (الديمقراطية هي حكم الأغلبية) فإذا باطله ينقل قائلا : (ماكتفريش معاك أنا مرش غير حكم ربنا ويس) وبعد الخروج من السجن يحسم أحد زكى - مبررا حرصه الشكلى - مثالا من المجرة للدكتاتور تمسكا خلف ظهره يخنجر، دالة القوة والجدية التي يعامل بها الحابرين على قانونه في الواحة .

ويطرح الفيلم أهم مضامينه عندما يبدأ أحد زكى في الدهوة للانتخاب كأول خطوة لتطبيق الديمقراطية (الحكم مهمة سياسية وراحتا لل علينا نختار حاكمتا بالانتخاب) .

سوف أبدا بما يستفزنى أكثر كما
هى العادة .



إذا أهداه للدعراطية ولا حق لهم في الحياة وسط ولا لها .

● قدم الفيلم المرأة في أشكال جديدة ومتنوعة ، ومع ذلك برزت جميعها بشكل شائع تماما ، فالصحيفة مجرد دمية تبحث عن الجاه ، انتهازية الطباع ، وصولية النزعة والعائلة الجيولوجية لا تمت للجنس اللطيف بصلة ، وانصب جهدها كله على البحث والتفتيح ناسية انوثتها وانسانيتها ، والراقصة مجرد جنة تتحرك ولا عمل لها وحتى عندما اختارها الفيلم عمالما لم يرها إلا مفرخة للكناينة واستقى من جميعا للفتية الشابة ، ولعلها النموذج الوحيد المشرف بإيجابه الواضحة . فهل هي وجهة نظر يجعلها الفيلم تجاه دور المرأة ؟

● على غير العادة يتميز «أفيس» الفيلم المصري وقد بدت خطوطه موحية ومعبرة بشكل يصعب خلاله أن نتجاهل ريشة الفنان الكبير وجسد الفن أبو الفينيين كبير رسامي ريو اليوسف ، ولعلها تكون «البداية» أيضا لعودة الاهتمام بفن الأفيس في السينما المصرية كمنظر جمالي إلى جانب كونه أداة هامة في خدمة الفيلم .

● في المؤمر الصحفي الذي أعقب العرض الأول للفيلم ، قال وصلاح أبو سيف : (بأن هذا الفيلم يأتي كواحد من ثلاثة آنية يتناول فيها الديمقراطية عمارتها والأشكال الدكتاتورية

التي تحول دون تحقيقها في المجتمعات) فإن كان ذلك كذلك فقد بات عسيرا أن يستطيع خرجنا الكبير استكمال ثلاثيته ، فقد انتهى فيلم «البداية» بالشعب ، الذي هو نواة أي مجتمع جديد سواء ديمقراطي أو غلاليه ، وقد أتقن ، من أي شيء لا أدري ، واقتادوه إلى مكان آخر (١) فكيف يتسق هذا وما يذهب إليه الفيلم طوال ساعتين وعشر دقائق هما مدة عرضه ؟

وإن كان الفيلم يكشف - بجرأة - عن أساليب القهر التي يمارسها بعض الحكام ضد شعوبهم ، وأساليب الاستغلال والانتهازية عند أصحاب بعض للأغلب ، فهل يرى أن الحل لا يتأتى إلا بالثروح من الأرض التي يحيا فيها أولئك الحكام ، أي تركها لهم يعيشون فيها فسادا ، أم كان الأجدر بالفيلم أن يذهب الشعور إلى مقاومة هذه الرموز والعمل على إسقاطها بدلا من الانكسار أمامها ؟

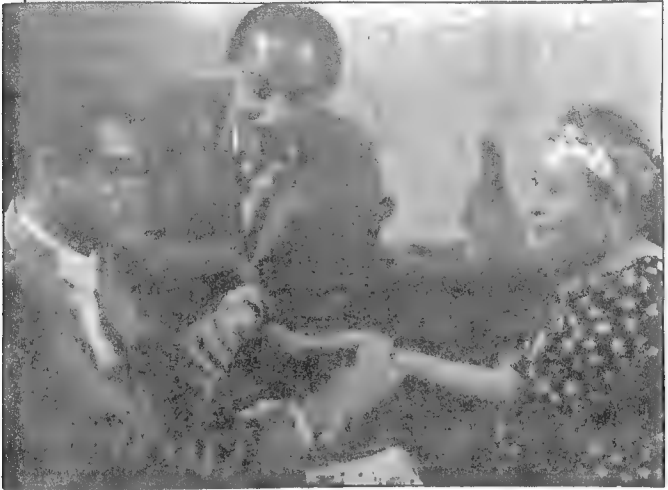
● وفي المؤمر الصحفي أيضا سألت المخرج الكبير عما إذا كان يرى أن الخلاص لا بد وأن يأتي على يد الجيش أو قوة العسكر ، مادام قد استعصر طائفة عسكرية لا تنفذ شعب الواحة . وهنا أجابني مرورا استخدامه للطائرة الحربية بأنها الامكانيات وأن الجيش هو الجهة الوحيدة التي تمتلك مثل هذه الطائرات ، وفي اعتقادي أن هذا التبرير لم يكن مقنعا ، خاصة وأن التاريخ يقول أن خرجنا يعني جيادا - وفي كل أنلامه -

الاجتهادات والإيمادات التي وطرحها وأبدا لم يكن للصدقة دخل فيها .

اجتمع الفيلم وصلاح أبو سيف عدة مقومات تضفيون جها لتقدم لنا المفاجأة ، فيها بين اختيار جيد لمجموعة الفنانين المشاركين (جميل راتب ، يسرا ، أحمد زكي ، حمدي أحمد ، صبري عبد المنعم في أفضل أدواره ، ومهمهم الطفل وسام حدى الذي أثار التساؤل بوجوده القبول ، وبين مصور موهوب (حسن أحمد) في أول تجربة له مع العملاق وصلاح أبو سيف ، ولقد قدم نفسه من قبل بفيلم «الطائر» وما هو بخيار لنفسه مكانة تحت الشمس بهذا الفيلم الأخير .

والحقيقة أن روحا صعبة تملكتم العاملين في الفيلم ، فلنستأعنا كثيرا وحاسنا متديقا بدنا واضحا في أداء أدوارهم بشكل خلاق تلمس من الصنعة والتكلف .

فيلم «البداية» يشير في النفس أملا جديدا في سينما مختلفة مغايرة كلية عن الأشكال التقليدية للشخلة ولعل الفيلم يعيد لبعض خرجنا الشبان وعيهم الذي فقدوه وسط زكام الألام التافهة والرخيصة ، فهل يحدث هذا ويشير شيئا الشاب حبيهم أم أن «الطبع يئب الطبع» أيضا وسنظل الألامهم على ما هي عليه من ابتذال وسطحية وامتهان لوعي المتفرج المصري والعربي .



لا تستطيع افلام بلاد العالم الثالث أن تشق طريقها بسهولة إلى مهرجانات السينما العالمية الكبرى إلا بصعوبة .. وأحياناً يكون مفتاح الوصول هو الانتاج المشترك .. كما في حالة فيلم المخرج الهندى الكبير مريشال سين .. « التكوين » الذى عرض في مسابقة مهرجان كان الأخير .. أو مواصفات خاصة تستثير الملوك الغزير .. ولكن هناك مهرجانات عالمية أخرى تفتح صدرها وترحب بأفلام العالم الثالث لعل من أهمها مهرجان كارلوفي فارى الذى يقام مرة كل عامين بالتناوب مع مهرجان موسكو .. وفى يوميله القضى تمثلت سينما العالم الثالث قليلاً بارزاً ونقصه هنا ليس التحديد الجغرافى بل تلك التى تعبر بصدق عن مشاكل البلاد النامية وقضاياها الحقيقية .. تلك التى تلتصق بواقعها المعاش وتلتهم بعض نماذجها .. فى مهرجان كارلوفي فارى الأخير ..

نورى سليمان

سينما العالم الثالث .. ماذا تقول ؟

الأرض الموعودة

الفيلم المكسيكى « الأرض الموعودة » إخراج

وربوتو وغيرها ، يتناول قضية الهجرة من الريف إلى المدينة حيث أمل تحقيق الرخاء . هذه أسرة ريفية كثيرة العدد . زين لها أو احتمال البعض عليها أن المدينة فيها كل الخير . تبدو المدينة ولأسرة حينما قدمت إليها . ولنا بتناقضاتها تناقضات السامع الثالث . لعمري النعمة المالية . زحام المواصلات . الحروب لا يجنون ماوى إلا بيتا من صفيح على حافة المدينة عليهم أن يخوضوا الأوحال ومياه المجارى ليصلوا إلى وسط المدينة تفشل محاولات الأب أن يجد عملا . لأنهم من المهتود الحمر فهم يعاملون كطبقة أدنى . الذين المرافقين مع وفائق السوء يكونون عصابة لسرقة إطارات السيارات يسرقون لثافة من مائتين بزرز أحد الكتاكيس بيرع بها ليجد فيها شيئا من الطعام وبعض المال . .

مأساة الأبناء أشد إيلاما . في طريقها إلى السوق يسرق ما معها من مال قليل . تركه عند قديم أبيها مستغفرا فتتلقي صفعة الغاضبة تفر بها صاحبها بالعمل في ملهى يعطينها لوبا جديدا وحذاء عاليا . لا تستطيع أن تتكلم مع هذا الجلو الغريب . لكن لكالك الوفر يدفعها إلى التساهل . . يكشف السوادس نزع عملها . وبأولها منه ! . وبأولها الأخت الصغرى التي شاهدها مرة تغلق الرئصات الحديثة في المدينة وترتدى ثوب أختها المكشوف ماذا وجد في المدينة ؟ . إنها ليست ه الأرض الموعودة . بل الملعونة . ابنه يقبض عليه البوليس . . الأبنة الكبرى ضاعت . . الطفل

الصغير توفى بعد أكلة مسمومة — تقدم لنا الجائزة بتقاليد وفولكلور المتمدن الحمر . . يعودون إلى القرية . . فإذا بأرضهم استولى عليها آخرون لطلول غياهم . . ولكن هناك قطعة أرض أخرى تركها صاحبها الطيب وهاجر . . عليهم أن يمشروا عن مساكنهم ويعملون . . ويرفع الرجل رأسه إلى السماء مقلدا بالمهموم ولكن بشئ — من الأمل .

شكرا له أننا عدنا ثانية !

الضفادع

وهذا الفيلم التركي مثال آخر لسينما العالم الثالث . . الضفادع . . للمخرج شريف جوين . . صاحب أفلام أخرى تعطي صورة مشرفة للسينما التركية الجديدة . . مثل « قاتل » « علاج » « اللاتيا » « المرارة » . . وهو الذي ساعد للمخرج التركي الكبير الراسل في استكمال فيلمه — الطريق — بول الذي نال جائزة مهرجان الكبرى منذ سنوات . .

مشهد البداية . . دائرة ضوئية وسط ظلام ميدان القرية . . الزوجة لماظ تلطم عذودها أمام جثة زوجها خليل . . ومئات من الضفادع تتسرب وتجرى في الطرق . . تضطر الزوجة الشابة أن تعمل على زوجها في صيد الضفادع ليلا لتقدمها لشمع يوردها للمطاعم الفخمة في المدينة تشاهدها مع طفلها يزاحمان الرجال حل ضوء المشاعل . . نظرات الرجال تطاردها . . امرأة جميلة وحيدة . . حينما تخرج من المياه

وملاحيها ملتصقة بجسدها تزداد النظرات شفا وتزداد السنة عواجز القرية في اغتيالها وإن امرأة قاضلة لا تخرج ليلا لصيد الضفادع . عليها أن تعد شئون البيت . . تحلب البقرة . . وتغلق قطعة الأرض الصغيرة لتسد ديون زوجها لكن من حقها كرامة شابة أن تعلم . . حينما تستلقى في الفراش تذكر الأيام الجميلة مع زوجها كما تذكر « على » وهو يستعرض رجوله وفروسيته أمامها وهو يدرب الخول الجامع . . مرة وقعت فتلقاها في حضنة القوي . . يريدها له زوجة . . أمه تبهرة تعارض في أن يتزوج أرملة والفتيات العذارى والزريات كثيرات . .

■ تكافح المرأة . . تدافع عن أرضها عندما يحاولون قطع الماء عنها . . في الظلام يشتدى عليها غريب لا يستطيع أن تحدد ملامحه حينما يتم استعراض مجسومة من الشباب في قسم الشرطة . . في المساء تلطم بالعشق والحنان ثم تستلقى على فراشها وحيدة . . ثم تصبح لتستمر في الكفاح من أجل الحياة !

كفاح الماظ المرأة التركية . . يذكرونا بكفاح امرأة أخرى من الصين في فيلم « امرأة طيبة » — إخراج هوانج جيانز هوانج . . كانت سينجيان شابة جميلة عمرها ثمانية عشر ربيعا حينما أرضعها أهلها على أن تتزوج من بوى الطفل الذي لا يزيد عمره عن ستة أعوام . . هكذا قضت أهلها على أن تتزوج من بوى الطفل الذي لا يزيد عمره عن ستة أعوام . . هكذا قضت امرأة مستضعفة بلا حقوق محرومة من حقوقها العاطفية والجنسية . . حصة بوى يضرها زوجها بقسوة لأنها لم تنجب له طفلا



السوري أنه وصل متأخراً كما أنه لم يكن مدرجاً في الكatalog الرسمي .. أو مع فيلم متواضع قادم من بنجالادش .. إذن نعود للتساؤل .. لماذا لم يلق الفيلم تقديراً جليلاً من لجنة التحكيم الرئيسية .. أو اللجان الأخرى ؟ هل آثار قضية خاصة بنا .. هل موضوع الخرافة وتأثيرها تجارزها الفكر الغربي ولم يعد يمثل عندنا قضية هامة ؟ هل لاعتبارات سياسية ؟ إذن كيف فاز الفيلم الاستثنائي « شارع الموتى » بالجائزة الكبرى - الكريستال الذهبية . التي لم تذهب إلى دولة اشتراكية كما كان يحدث في أكثر الأحيان .. دعوت لنقاش هادئ - بدلاً من انفعال .. ما هي مواصفات الفيلم المصري الذي يستطيع أن يفتح جوائز رئيسية في المهرجانات العالمية .. فنيا .. موضوعياً .. وشكلاً .. وأسلوباً .. فكرياً !!

الشمس في يوم غائم

الفيلم السوري « الشمس في يوم غائم » لمحمد شامعين من رواية للكاتب السوري الكبير وحنا مينه « توفرت لدى عرجه ومتجه النية الطيبة » . وهي لا تكفي وحدها لتقديم فيلم جيد حقاً .. بل هو في فترة الاحتلال الفرنسي لسوريا .. أثناء الحرب حينما كان الألمان يمثلون فرنسا .. وحكومة بيتان تحتل سوريا .. البطل ابن أسرة كبيرة متعازلة مع الاستعمار لكنه ينضم للحركة الوطنية .. ويضرب على رقعة

فيلم يدين تعنت السلطة ورجال الدين الذين يخلعونها .. يدين النفاق والفساد .. وصور بيئة أصيلة ..

« للحب قصة أخيرة »

الفيلم المصري « للحب قصة أخيرة » توافقت الميى مؤلفاً ومخرجاً بشراً أكثر من قضية .. بداية فإن قبوله في مهرجان دبل هاف وفي مسابقته الرسمية أمر مشرف للسبب المصرية .. وكان تقبل الكثيرين له طلياً بما يجعله أحاول أن أبحث في طريقة التواصل بين الفيلم المصري والعالم .. وكان حضور المخرج مع بطله يحيى الفخران ومعالى زايد من التواضع الطيبة وكنت سعيداً أن لاحظ الأطفال والفتيات يتراخون للحصول على توقيعاتها .. ودلت إجابات راقية الميى في المؤتمر الصحفي ومناقشتها مع النقاد أنه عمل ومعى فكرى كبير كأحمد سوز السبب الجديدة في مصر .. وكذا توقع له جائزة من جوائز لجنة التحكيم الرئيسية بقتة الفنية والموضوعية . أليس للمواجهة بين الحياة والموت قضية إنسانية حيوية .. ومن هنا كانت المفاجأة أو الصدق أنه لم يحصل على أى جوائز لجنة التحكيم الرئيسية .. وتساوى في منحة شهادة تقدير من رئيس المهرجان - مع أفلام أخرى أقل قيمة مثل الفيلم السوري - الشمس في يوم غائم وكان قد أضيف إلى برنامج المهرجان بعد البداية بأيام .. وعلمت من عضو لجنة التحكيم

إمرأة أخرى يؤدي بها سوء المعاملة إلى أن تفقد عقلها .. حل المرأة أن تقبل مصيرها . في استكانة ورضا .. فلم جميل .. رقيق يثير فينا مشاعر مشاركة . يستحق أكثر من جائزة منها جائزة النقاد . والسبب الصينية الجديدة اليوم بعد الثورة الثقافية فيها عطاء كثير ومواهب واعلة ثرية .

« بروكا »

الرجل أيضاً مفهوم ومظلم .. الفيلم اليسوغوسلافي « بروكا » قادم من إقليم كوسوفا - ذو الحكم الذاتي .. للاستقلال لآلبانيا وأعله من أصل ألبان وهو من إخراج إيسا كوسا .. بداية يشهد طولاً لطغوس وثنية موسيقى عذبة ورقص جماعي من أجل الدعاء لسقوط الملوك .. بروكا لا يشاركهم لأنه يرى أن العمل هو الطريق الأمثل .. يحضر الله على حماره من بعيد ويذهب حقله الصغير بما يثير حتى الجيران .. يطعم رئيس الشرطة في أرضه .. كما يطعم في أخته الجميلة .. يناقشه الأديبون وأعضاء مجلس المدينة .. يوضح « بروكا » في الدبر ليمالح من الشياطين التي أدت به إلى الجنون كما يزعمون ! يلاقي تسانم رجال الدبر بلا رحمة . من أجل إنقاذ أخيها تقطع أخته لوزيات رئيس الشرطة .. ولكنها في النهاية أمام مطاعمة من أرضها تحاول أن تنمرد دفاعاً عن حقوقها وحقوق أخيها .. فهل تستطيع ..





الجنجور... فقدت الرقصة وهي رمز جميل للمقاومة والبطولة ممثاتها لضعف بنياتها التي... وبخاصة أن الفاتنة كانت قائمة لسوء حظ الفيلم السوري مع فنانين عظميين. للمخرج الأسباني كارولوسى ساندرا يهرمان في المهرجان وبعثان على الرقص: الحبيب المحرى، والزفاف الدامى وهما جزءان من ثلاثية رائعة مع «كسائر» والأحداث والشخصيات غير مترابطة والمباشرة فيها سذاجة والنوايا الطيبة والأعمال الأدبية الكبيرة لاتصنع دائما فيلما كبيرا»

ذكريات يوم واحد

فيلم آخر فيه مباشرة وتسجيلية ولكنه استحق الاهتمام هو الفيلم القادم من أنجولا... وهو الفيلم الأول لمخرجه أورلاندو فورونوا تو، يدور حول كفاح شعب أنجولا ضد الاستعمار البرتغالي... أقدم وأعلى ألوان الاستعمار... كيف قدم هذا الكفاح؟

يقدم من خلال قصيدة شعرية طويلة يرويها رجل من... على موسيقى شعبية أفريقية. تنتقل عن طريق العصور الثلاثة أحيانا وإلى تنحرك إلى حياة أحيانا أخرى إلى الذكريات الاليمية من أبشع ألوان الاستعمار حينها كان البرتغاليون يأسرون الأفارقة ويحولونهم من



أصحاب أرض وسلطة - فنعلم كان ملوك
وامراء - إلى عبيد لهم .. مثل « سوب كالوبا »
الذي قاوم ورفض أن ينحن خاضعاً للملك
البرتغالي أثناء زيارته لتكون عايته القتل غدراً -
ولكن سيرته لا تنسى ، تظل باقية في الأغاني
الشعبية التي مازالت الناس يرددونها .. كيف كان
المستعمرون يصطادون الفلاحين ليسخروهم في
زراعة الحقول في أدنى الظروف ، كيف كانوا
يأخذون النساء بالقوة من البيوت والحقول .
نشاهد امرأة . تتوقف قليلاً عن العمل لتلثم
رضعها الجائع صلوها ، فتهرى عليها السياط
وإذا اشتكى القرويون يكون مصيرهم العقاب
أو حرق قراهم . كيف استطاع المستعمرون
سياسة « فرق تسد » أن يوقعوا بين القبائل
ويشغلوهم في مازعات قبيلة حتى كادت قبيلة
ديجوس أن تقضى على القبيلة الصغيرة
بينجو ..

يرى لنا الراوى الشاعر الشعبي كيف
تغير قادة الاستعمار وتكروا لما وعد به سابقهم
عما أدى إلى غرد الأهالي ، يكون مصير الثوار

السجن أو النفي إلى قلى تسمى البعيلة حيث
يتخذون على أسرمهم زيارتهم ، ولا يعود منهم
إلا الثلث .. الباقي مصيرهم مجهول ! يحكى
لنا كيف كان الأستاذ « دومنجو - جامبيار »
يعلم الناس ويثير وعيهم لحقوقهم ، فيسجن
وتظل قدماء في القيد الجذلية !

لكن مع كل هذا الاستبداد والقهر فإن حركة
المقاومة لا تتوقف . نلتقى بالشاعر ييجويل
فرانثيسكو دى كارفالو - مازال حيا - يحدثنا
عن اندلاع حرب التحرير وندد الزعيم الشاعر
أوجستو تورتى تنظيم المقاومة .. هو نفسه الذى
أصبح أول رئيس لجمهورية أنجولا المستقلة
كيف سجن في لواندا .. كيف تمجهرت حشود
الناس أمام السجن تريد أن تطعم : على مصير
قائدنا الوطنى .. فيما مدير السجن بإطلاق
النار ويسقط عشرات القتلى ..

فيلم فيه بساطة ويشير بحركة سينمائية
ولية .. المخرج نفسه شارك في المقاومة بعد
تخرجه في الجامعة .. ويعمل مع زملائه على
أرساء هذه الحركة السينمائية الجديدة .

تيجيو

قد يكون الفيلم البرازيل « تيجيو » أقرب
إلى الفيلم الأنجولى .. كلاهما يعتمد على
قصيدة شعرية ورواية شعبية .. ولكن الفيلم
البرازيل أقل تسجيلية وأكثر درامية .. وخلال
قصيدة شعر شعبية يروى المخرج بيدرو بورجى
دى كاسترو مصير أسرة فلاح في بلدة فقيرة ..
في وقت الجفاف القاسى . لا زرع ولا ماء
فيضطر أن يعمل في المحجر .. تقوم علاقة بين
المشرف على المحجر وهو من أسرة بورجوازية
وبين ابنة الرجل أثناء غيابيه .. ويتنكر ريس
المحجر أن لا يتردد على بيته أثناء غيابيه .. ثم في
مشهد مثير - أخير يدهوه مع ابنته - في لقاء في
مكان مهجور .. يتأكد من سوء نية الرجل ..
استحالة أن يتزوج ابنته وستر الغيبوبة ثم
انفجار بظلمة ديناميت - أخذها معه من
المحجر ويتفجر الشلالة معاً ! .. تنتهى
القصة .. بسيطة .. وكأنا أصبحت من تراث
الأدب الشعبى في هذه المنطقة من البرازيل
يروينا لنا الشاعر الشعبى ويقدمه لنا المخرج في
سبابة رائعة !

سينما العالم الثالث .. ماذا تقول ؟





نیودلہی ٹائمز

فلم أفر - العالم الثالث من أفتد . حول
تقنية الديمقراطية . وأفتد لها تجربة خاصة
تمتيزت في العالم الثالث في الديمقراطية (يوني
تاز - في البطل عر بمرحلة جاز الووف في
وجه الفساد ، أصل تجربتي جاز مصر و أحمد
المرارعة في أحجام شخصيات عامة في
السطح بإلوان صاحب الجريدة أفتد له
الضى . بالإغارة - أن يكون رئيسا تنحصر
عجلة تصدرا النار - والتهديد جاز أخرى لكنه
يفضي وعصم له عمارته في السلطة الرابعة
في الكشف عن الفساد وتعمية المذنبين
المثولين . من خلال التحقيق الصحفي تقدم
نا صرورة عن الانتهاكات . الوجود السخية
يدخلان الكبرياء والياء ثم إذا نجح المرشح
تناسى كل شيء ! التواطؤ بين بعض رجال
التيول عرس السياسة . إخفاء الفساد الذي
يكن أن يكون مسار التحقيق . في منزل
بعيد لم إعلان أنه تنحصر .

فيلم جريء ومثير عن الجريمة السياسية وكيف تخفي الحقائق عن الشعب ، وموقف صحفي شجاع يحاول أن يوصل الحقيقة إلى الرأي العام .. ونهم المخرج الشاب - أميش شارما - كامتداد للجيل الرائد الذي صنع السينما الهندية الجديدة بعيدا عن أفلام الرقص والأغاني والميلودراما .

تجارب عديدة من سينما العالم الثالث تدعو للنأمل .. الفيلم الكوي . كما الحياة نفسها - إخراج فيكتور كاساوس يقدم لنا فرقة مسرحية ذهبت إلى بلدة جبلية صغيرة لتقديم عروضها مادة العروض يرون أن تكون مستقرة من حياة الناس أنفسهم مشاكلهم المعاشية وفيما تثار مشاكل في المدرسة تعمل الفرقة على حلها من خلال العرض المسرحي الفكرة جميلة ولكنها

تأهب في تفاصيل عبدة مما شئت أنتباه
الشاهد ..

أما الفيلم الأرجنتي «أبل» «إخراج
أدواركو كالتينو» فقد بعد عن مشاكل العراق
والثالث المثلثة إلى تناول موضوع غريب حول
«غربة فتاة في آن جنوب فلان بأوروبا وفي أي
رجل لئذ كذا ذاتها .. وشباب تلنا في سبنا بدت
تأيرة العطله .. من خلال تلنا في سبنا بدت
كأني في فيلم الأرجنتي الرسمي «إخراج بورتو
أوسكار» أصبح فيلم أجنى .. أو اغتيال
معضو صلي الشيوع .. وبأنه الحرب وغيرها
من أصل أسبوع الأرجنتي الذي
شاهدناه بالقاهرة للملح للملح وأثر إعجابنا
و كنت نصحت أن أتمم لك سبنا العلام
الثالث .. إلا أنه يجدر الإشارة السريعة إلى أفلام
الثلاثه الفيلم الاسترالي «حروب» حول
قضية آثار الحرب الكيولوية في فيتنام التي أهد
إلى إصابة بائع استرالي بالطران وواقته ..
وقد فاز بجائزته الكبرى .. وهذا قد تثير قضية
الجواز في المهرجانات الدولية .. أو الفيلم
السويسري تاتير الأمود .. عبوه فلاح يرفض
تنفيذ أوامر الحكومة في تحديد نوع المحاصيل ..
وقد فاز بجائزته رئيسية أو الفيلم الهولندي
الربيب الذي يثير قضية العلاقة بين الفرد
والسلطة مدنى حرسه في التنصير والفيلم
البيلارفي رغم كره في العلاقة بين الألب
والألب وأيضا السرقة والفساد في مجتمع
اشتراكي ..
وأملك أن أوقف لخطع مع هذا الفيلم
القادم من بولنديه .. لابد أن اشير مجلة غيم

بالإدلى إلى هذا الفيلم «دعه كما هو» اعراج جندى ريتلى يتناول حياة الكتبة الإنجليزية كاترين مانديبل وهي من أصل إيرلندي . وذلك من خلال كوميكات زوجها يردى الدور للممثل الإنجليزي الكبير جون سيجاردس لىفى يروى ناشر كوميك زوجها فى الرقيب السيفى لىفى على نشر مذكراتها . يتر شاعره التفتابه بين صديقه الناشر وزوجته الراحلة . يقدم بالودين - جين بيركن الممثلة الإنجليزية جين المصطفية ممثلة كوميك الراحلة قرأت ما كل سطر تجمع بينها وبين الزوج ذكراته عن زوجها . تقدم لنا فى لاقى بك - بصلم تطلع على بعض أوراق الأنيبة بصلم التصرف بالنشر فى بعض مذكراتها التى يردى الزوج أن يستفيد منها فى نشرها .

وتأخذ أخرى مدية فى المهرجان خارج السابقة أعطت له تقلا وراء . أنشرت لىلى روالس ساوا! الحياة البحرية والزئفك الدامى . هل اشير لىلى رات لكروساوا! وخبره ورفيق - لطفى - أو باريك تكساوا! لفينزون أو غالىسى لأتصوو ، أو أو أساكن فى القلب ولتسون أو أفلام الحماة الجنى ، أفرقيا ضامان ساسبيو أو النجمة لوبويل أو أبناه هورفيسيا لشيردو أو لثالة لالكسندر برشيس ما قائم فى برنامج غنارات البويلل فافزة فى المهرجانات السابقة بمناسبة البويلل انضى .

حقاً کان مہر جانانہ ثریا !

حين يعبد الفنان طائفته بلا مضي

عن سميرة حسين

فيما أن يقبل العمل كما هو كاملاً ، أو يرفض كلية ، لكن تقبله يتحفظ هو عين الخطأ .

وفي حالتنا هذه ، فإن المعرض هو إبداع الفنان الشهير صلاح جاهين ، أعادت الفنانة عرضه - دون رؤية فنية - وبلا صياغة تصيف للأعمال قيمة جديدة ، فتزيد من قيمتها ، وتقول الفنانة في الكتاب الجريسيط :

« ونسرى صديقي هذه الرسوم يحاولون تشكيكية غتلفة فالتكته حياء وموقف خالده

عقب مشاهدتي لمعرض الفنانة الشابة سميرة حسين سجلت عدة ملاحظات ، حاولت بعدها التزام الصمت وتغزيق الملاحظات ، عملاً بقول الفنان الكبير حسن سليمان في كتابه حرية الفنان :

« الأعمال التي تتدع ، إما أن تكون فناً ، أو هي لا شيء ، وفي أضفائنا على العمل الفني صفة الجودة ، لا إضافة في ذلك ، ولا تعدى الأمر حينئذ تحصيل حاصل .





الفنان إلى نجار أو كهرياشي
دون الصمود فوق المهنة إلى
التحليق في سماء الابداع .

حاولت الفنانة سميرة
حسين الاقتراب من عالم
صلاح جاهين ، لكنها أبدا
ما وبلت أعماق هذا العالم
الشاسع الرحيب ، ذي
المساحات الواسعة والجوانب
المتعددة ، وكان الأجسدي بها
تقديم صلاح جاهين بمعالجة
تجملنا تفاسل بصمتها
الحاضرة ، فلا يكفي تلوين
بعض اللوحات المنشورة ،
ولا يشفع لها عمل مخاذج من
الكاريكاتير بالحشب
أو الكرتون وتلوينها ، ان هذا
قمة التبدل للطاقت الابداعية
الكلمة بداخل الفنانة ..
فأين .. أين سميرة
حسين ؟

« حاولنا » تحقيقه بطرق
متعددة لتأخذ أبعاداً
جديدة .

أي حلول تشكيلية
تمنى ؟ لا أدري !!
أي أبعاد جديدة أخذتها
الرسم ؟ !!

أقرر احتياجنا للفنون
التطبيقية ، وفنون الدراما ،
خصوصاً والموهبة بين الفنان
التشكيل والجمهور بوجه عام
شاسعة ، تصل إلى حد
الغزلة ، ... قليل من
الفنانين - هير وسائل الاعلام
المختلفة - اخترقوا الحصار
وحطموا الحواجز النفسية
والفكرية للوصول إلى
قطاعات كبيرة من الجماهير ،
ويعد صلاح جاهين أبرز
هؤلاء الفنانين وصولاً إلى
الغالبية العظمى من
الجماهير ، ونحن نحاول فننا
آخر تقديم أعمال صلاح
جاهين من زاوية الفنون
التطبيقية أو فنون الدراما ،
فلا يتبقى الأمر أن يتحول



حين يبدد الفنان طاقاته بلا معنى

عن كتاب القراءة والمحفوظات

والمحفوظات للصف الخامس الابتدائي ، وهو نموذج فقط لكم الكتب التي تصدرها وزارة التربية والتعليم . . . أطلع أول ما أطلع أعمال الطباعة ، ولا يتطلب الأمر

أي لعنة حلت بأولئك المسؤولين عن الأجيال القادمة . . . وأى استهتار ذلك الذي يدفع إلى التسلق بلوق أطفالنا ؟ .. أى دمار أرى بين دفتي كتاب القراءة

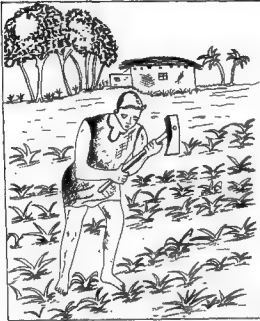
كل هذا زى الفلاح القسري !!

الغناش لم طار الحبة ١٩

رسم رشي

رسم رشي

٣٤ - الفلاح (١)



(١) المحفوظات (١٩٩٦)



رسم رشي

وهوت ألهة .. وفتح أدبه .. في دهر غروب بين كبر .. وسرى
بعضه سعة .. وأركب الخيل .. ويعد به سنة ووجهه

المناقشة

- ١- لماذا لم يلبأ أحد من تفرغوا إلى خلق بها أحد من السعة ؟
- ٢- كيف أفضت ولادة فقير لأحد من السعة ؟
- ٣- أكل من يلقى بوجه كسبة عسرة في كل مكان حبه منه يلقى :
عند صنع مبروك عصب يربط به النعب
يحبب الأ لإسدا كل ما يتخذه من من
... حون تسبون

٤- كتب ذات تفصيل لأمكن : كمي

... سبة أركب من السعة .. وحسب سعة وسيرة

وأنهى الأمر في سيرة سيرة عاتية

أفروا كبر السعة شرب سيرة

٥- بين في كل مكان حبه منه يلقى عصب النعبه نقي عصب حدة :

عند نشيئة كبر من ..

... سيرة ... سيرة ... سيرة

... سيرة ... سيرة ... سيرة

... سيرة ... سيرة ... سيرة

... سيرة ... سيرة ... سيرة

... سيرة ... سيرة ... سيرة

... سيرة ... سيرة ... سيرة

... سيرة ... سيرة ... سيرة

... سيرة ... سيرة ... سيرة

... سيرة ... سيرة ... سيرة



فنانو الضوء في هولندا

شكري عبد الوهلب

في عام ١٦٠٩ ، انتهت الحروب الطاحنة بمدينة بين اسبانيا وجمهورية هولندا ، واستمرت هذه الهدنة إلى عشر عاما ، وكان ما حدث ، بمثابة اعتراف صريح من اسبانيا ، باستقلال هولندا .

ولكن ما لبثت الحرب أن اندلعت من جديد ، واستمرت حتى عام ١٦٤٨ ، إلى أن عقدت معاهدة وستفاليا ، وفيها اعترفت اسبانيا ، باستقلال هولندا ، وأصبحت جمهورية ديمقراطية ، تعتق المذهب الكالفي .

ولم يكن الفن بعيدا عن هذه الحروب الدينية ، والمنازعات السياسية ، فهولندا ، الرافضة للكاثوليكية ، والمتمسكة بالبروتستنتية ، تأثرت تأثرا واضحا في شئ نواحي الحياة ، فالكالفية ، مذهب يدهو إلى التشكف ، وكراهية الزخارف في الكنيسة ، وضد وضع لوحات دينية خلف المذبح ، أو حوله . أولوه . كما أنها ترفض أي لوحات تقص حياة القديسين . فالزخارف والزينات في عرّف هذا المذهب ، تشغل المتعبد عن ذكر الله وتصرفه عن التفرّغ داخل نفسه أمام محراب الكنيسة ، إذ كل ما يجب أن ينظر إليه المتبتل ، كتابه المقدس . لذا تراجمت اللوحة الدينية ذات القياسات الضخمة وتحولت إلى مجرد لوحة صغيرة معلقة على جدار منزل بسيط ، لرجل مؤمن .

بالطبع ، أثر هذا النهج على الطبقات الغنية ، وذوى السلطان والسطوة . فاختضت مظاهر التبرّج ، والمباهاة بين الطبقات ، خاصة وأن هولندا المتحررة ، كانت ملجأ لكل هارب أوروبي ، من الانقسام المستشري في أنحاء القارة .

وكانت توليفة المجتمع الهولندي ، عبارة عن مسيحيين بروتستنتيين ، ويهود ، سواء أكانوا مواطنين عاديين ، أو لاجئين سياسيين ، لهم أهم وجدوا في هولندا ، للحماية . والرعاية . والحرية الفكرية .

ومع بداية القرن السابع عشر ، بدأت النهضة الفنية تزدهر ، رغم الحروب العديدة مع فرنسا ، واسبانيا ، ولكن ،

كانت هولندا ، جزءاً من الأراضي الواطئة ، التي تتكون من سبع عشرة مقاطعة ، المحدث فيها بينها ، إلى أن قامت ثورة في هذه البلاد ضد اسبانيا ومليكيها فيليب الثاني . وكان أن انفردت الحرب بين الاثنين ، شخصية الأمة الهولندية ، وبلورتها ، فأعلنت الجمهورية عام ١٥٧٣ ، ثم ما بين عامي ١٥٧٤ - ١٥٧٤ ، نجح الهولنديون في دحر الأسبان المحاصرين لمدينة ليدن ، وتخلّوا هذه الذكرى أسس ولهم اورنج كالية ليدن ، التي أصبحت مركزاً للدراسات الانسانية فيها بعد .



فنان

- ٢ - لوحة تحكى قصة تاريخية ، أو أسطورة من الأساطير الخرافية .
- ٣ - لوحة تصور الحياة اليومية للزبون ، كأن تقوم بتربية الأطفال ، أو تطهو طعاما ، أو فتاة تقرأ خطابا ، أو تتعلم الموسيقى ، أو امرأة تصرف العود ، أو الحاريسكورد .
- ٤ - لوحة تحمل سمات مدينة لزبون ، أو شارع من شوارعها ، أو واجهة مبنى شهير فيها .
- ٥ - لوحة طبيعية تمكس خضرة الحقل وجارى الله ، وسياه مليدة بالغيوم ، وأشجار ، أو قوارب عالمة .
- ٦ - لوحة للزهور والأصداق ، أو الأواني الزجاجية والمعدنية ، أو للأباريق والأطباق المملوءة بالفاكهة أو الحبوب أو الأسماك .



المبنى الليلي - فان حوخ

المهم كانت اللوحة تشمل ما يريدونه الزبون ، وضالها ما كانت لأناس يسمون أنفسهم ، يساكولون ، أو شيرسون ، أو يضحكون ، أو أنصاييون . لذا لجأ الفنان الى اللون ، كى يضى على لوحاته بعضا من القيمة الفنية ، ويعطى الإحساس بالبعد الثالث والعمق والجو المحيط . وكان أسلوبه لتحقيق ذلك ، عندما يرسم باقة زهر مثلا ، أن يضم وسط هذه الباقة مجموعة متنوعة من الألوان ، مرتبة بشكل يوحى بالسلافة . ففى طرف الباقة يكون الوردة ذا لون أزرق ، وأخر قرنفلى داكن ، أو بنفسجى ، لأنها تمثل أبعد نقطة لن ينظر الى الباقة ، وهو فى ذلك يخلق قاعدة تراجيع الألوان الباردة ، كى يسوحى للناظر بالعمق ، والمنظور الجوى . أما السورود القريبة فإن الفنان يضى عليها ألوانا ساخنة ، كالأحمر ، البرتقالى ، والأصفر . هذه الألوان وفقا لقاعدة تقدم وانتشار الألوان الساخنة ، تبدو أكثر قربا ، ويخل لمن يراها ، أنها تنفخ من مكانها نحو العين . وبذلك نجح الفنان الهولندى فى إضفاء الحركة ، على الأشكال الجماعية ، والإيحاء بما حوفا من فراغ . ويلاحظ أن الفن الهولندى تراوح ما بين أسلوبين :

الأولى : أسلوب مفودة اوترخت Utrecht وترجع هذه المدرسة الى عام ١٥٢٤ ، عندما أسس جان فان سكودويل^(١) ، مسرسمه فى اوترخت ، بعد أن أمضى فترة من شبابه فى إيطاليا ثم ألمانيا ، وبعدها عاد الى الأرض الواطئة متاثرا

وعلم الإقبال على الشراء ، استمر فيرمير يرسم ويدع . حتى وميرانت ، لم يسلم من هذا الكساد ، خاصة فى مرحلته الأخيرة . لقد وجد الفنان الهولندى نفسه وحيدا ، فى مواجهة المجتمع البرجوازى ، المتمثل فى التجار ، والفلاحين ، وعمالى البحر ، وفدون مساندة ، على حين كان زميله الكاثوليكي ينعم بملاقات اجتماعية هائلة مع النبيلات والأمراء ، ويتהלأ عليه تكييفات الكنيسة . كان عمله وإميايقواحد الفن ، متوقفا إياه ، على حين كان العميل الهولندى يجهل مثل هذه القواعد ، كل ما كان يجه ، أن يحتوى الصورة ، على كافة التفاصيل الدقيقة ، التى تشبه الواقع . وهذا الوضع الاجتماعى فرض على الفنان عدة موضوعات ، ظل يلهو فى فكها ، هذه الموضوعات تتمثل فى :

١ - لوحة دينية صغيرة يطلها رجل شديد التدين يلقها على جدران منزله .

ما أن انتهى القرن ، حتى أصبحت هولندا ، أقوى الدول ، وظهرت طبقة التجار والماليين الكبار .

لقد أحبط الفنان الهولندى بجو يخلتف عن ذلك الجو الذى يعيشه الفنان فى بلاد كاثوليكية المذهب . فالفنان الهولندى ، يعتمد بالدرجة الاولى على التكليفات والسماسة . لذا ومنذ عام ١٦٣٠ ، انتشر الجلل لمعالجة الفن كفنكرة شخصية ، وكانت هولندا ، تربة صالحة لانتشار هذا الجلل ، اذ قبل ذلك ، كان على الفنان الهولندى الانتظار حتى يأتيه عميل ، ويكلفه برسم صورة شخصية له ، فخصص فى شكلها البهالى لزواج العميل ، ولكن بعد انتشار هذا الجلل ، شرع الفنان فى رسم ما يلهو له ، فأبدع فيرمير بعض اللوحات ، من الشخصية التى لا يقبل عليها عميل تلك الفترة ، لأنها لا تتفق مع مزاجه ، ومع الانجمل العام وقتها ، ومع هذا التفرد ،

بأعمال كل من الفاتيل ، ومايكل انجلو ، وهودور . فنشأت تقاليد فنية مشتركة ما بين إيطاليا واورتراخت .

أهم فناني هذه المدرسة ، إبراهيم بلومبارت الذي ظهرت في أعماله ، تأثيرات المدرسة الكارافاجية . ثم عاش تلاميذه ، هونهورست ، وتريريجن ، وبامبورين (٩٣) ، في إيطاليا في الفترة من ١٦٦٠ - ١٦٦٠ ، أي في اللحظة التالية لوفاة كارافاجيو مباشرة ، حيث كان تأثيره في قمته ، ولا شك أهم حادوا إلى الأراضي الواطنة عام ١٦٦٠ مشبعين بالأسلوب الجديد ، ولجميعهم من اورتراخت ، في بداية القرن السابع عشر ، مركزا هاما من مراكز الفن في أوروبا ، بل تميزت هذه المدرسة بكارافاجية واضحة ، من حيث استخدامها للأضواء الصناعية الجاثية ، ولكن كارافاجية خاصة بالأرضي الواطنة .



المشا في عمرايس - ويراندت

اهتمت هذه المدرسة ، بالموضوعات الدينية ، والمناظر الطبيعية ، والحياة الاجتماعية ، وإبرازها بأسلوب واقعي ، تسلهم فيه عناصر البيئة المعوسة . ولذا كانت الحياة اليومية ، موضوعا لا يقل أهمية ، عن الموضوع الديني . هل أية حال ، يمكن القول بأن للفن الهولندي مدراس متعددة ، بجانب مدرسة استردام الأساسية ، فهناك هارلم ، واورتراخت ، وليندن ، وطلعت .

الثاني : أسلوب مدرسة استردام :

كانت الصورة الشخصية ، من بين الموضوعات المفضلة عند الفنان الهولندي . ولكنه اختلف في ذلك عن الفنان الإيطالي ، الذي افاضل رسمها ، لم يتم بما يحيط بالشخص المرسوم ، هل حين يتم الفنان الهولندي بكل ما في المكان ، سواء أكانت هذه الأشياء ، مرآتها ، أو أي شيء ، على متبعدة مثلا ، أو كرسى . إنه يصور الشخص وما يحيط به من أشياء بكل دقة ، ودون أن يغفل ما يمكن أن تراه العين . بل أكثر من ذلك جعل

الفنان الهولندي الطبيعة الصامتة ، موضوعات لصوره ف رسم مجموعة من الفواكه في طبق ، أو باقة زهر . ويلاحظ اهتمام الفنان الهولندي الشديد ، بإبراز خصائص المادة التي يرسمها في لوحه ، فمن يلتفت في أي عمل فني هولندي ، يشعر ويحس بلمس التحلوس مثلا في إبريق ، أو قطعة قماش . إنه يحور على إعطاء الاحساس بمادة القطعة المنسوجة ، سواء أكانت من الحرير ، أو من القطن .

كانت عين الفنان الهولندي هي وسيلته في اقتناص ما يطرأ على شمع الضوء من حوله ، خاصة ذلك الشعاع الذي ينفذ عبر النوافذ أو المدخل ، ويسقط على من الحجر من أشياء وموجودات ، أو حتى ذلك الضوء الذي يغلف المنظر الطبيعي ، الذي يرصوا في تصويره بعد أن يتقبلوا به ، وكان الإطرار الملون لهذه اللوحات ، لا يخرج عن اللون البني ، والأزرق ، والرملي والأخضر ، بدرجات متنوعة .

هل أية حال ، كان فنان النهضة ، يصور الأشكال والوجوه خلال أضواء نموذجية مثالية مسطحة . وبذلك كان يرسم صورة الضوء ، وصورة الفعل أو الحدث ، أكثر مما كان يرسم النظرة الواقعية لكل من الضوء ، والحدث ، إن الضوء ، والحركة ، كلها عناصر لها أهميتها في الباروك ، كسا كان للرسميات والعلوم الفيزيائية نفس الأهمية ، والاختلاف الوحيد هو الرضية في قياس تلك القوى الفيزيائية ، فالعالم الفيزيائي في القرن السابع عشر ، اهتم اهتماما كبيرا بقياس الحركة ، وتأثير السرعة ، ونسبة هذا التأثير وسرعه . أما فنان الباروك فقد حاول استكشاف مدى الاختلاف بين النور والظل ، في كل وضع خاص ، أو في حركة قسمت الوجه ، أو في الحالات النفسية والروحية للأشكال . والتبعية أن ما توصل اليه من فوارق بصرية ، لم يكن له أدنى علاقة بما هو مثالي ، بل واقعي .

المسرح المصري أصله وبداياته

قدم د . عبد المطلب شعراوي في كتابه الجديد « للمسرح المصري أصله وبداياته » الكثير من الضوء على دور عدد من الرواد المسرحيين الذين عملوا على نقل هذا الفن - المسرح - إلى الشرق العربي ، في فترة من أهم فترات المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب - القرن التاسع عشر - أمثال يعقوب صنوع ، وأبو خليل القباني ، وسارون نقاش ... وصولاً إلى المسرحيين المصريين أمثال محمد تيمور ، محمد عثمان جلال وغيرهم من كتاب المسرح الذين يلهووا ببلور ذلك الفن ، فأبانت شجورته وأصبحت باسقة ، لا يمكن اقتلاعها من الأرض بعد الأجيال العديدة التي تواصلت مع ذلك الفن العظيم .

ولقد تعرض د . عبد المطلب شعراوي لأراء د . ثروت عكاشة ود . لويس عوض حول وجود مسرح مصري - فرعونى - قديم ، وناقشوا وحلها كما عرض الآراء المخالفة لذلك وضحج للرأى الذى يقول بعدم وجود مسرح فرعونى قديم لدى المصريين مستنداً لأسباب عديدة ، وإن كان يمكن أن تكون هناك طواهر درامية عديدة ، ترتبط بوجود الأسطورة لدى

المصريين . مثلاً كانت لدى اليونان فضلاً عن أنه لم يصل إلينا من التراث الفنى والأدب المصرى ما يمكن أن نطلق عليه نصاً مسرحياً ، وما كانت الاختلافات التى تتم داخل المعابد لتخرج أبداً عن الطابع الدينى ، كما أنها لم تتجاوز المعابد إلى الخارج باعتبار أنها كانت احتفالات خاصة وليست عامة يحضرها جميع أفراد الشعب

يحدد الكاتب أسباب عدم ظهور المسرح لدى العرب في الآن :

١ - لم يكن من السهل على العرب فهم القصص الشيعى الأفريقى الذى يدور حول الأساطير .

٢ - التراجيديات اليونانية كانت تنظم لتعرض لا لتقرأ .

٣ - احتياج المسرح للاستقرار ولم تكن طبيعة المجتمع العربى قبيل الإسلام تتصف بالاستقرار .

ويرصد د . عبد المطلب شعراوي تاريخ أول عرض مسرحى تم في مصر إبان وجود المساكين الفرنسيين في القاهرة عام ١٨٠٠ استناداً إلى مجاء في أفوال الجبرى ، حيث عرضت فرقة فرنسية عروضها على الجنود الفرنسيين بمدينة الأزبكية . وذلك حتى قدم مارون نقاش أول عرض له في بيروت بمدينة بيتة عام ١٨٤٧ وكان بعنوان البخيل ، وتلا ذلك العرض بعروض أخرى كانت كلها متأثرة بمسرح مولير الذى لم ينبع من تأثره يعقوب صنوع وغيره من رواد المسرح في مصر

ولأبى د . شعراوي الإحالة على جهود رواد المسرح للشوام ودورهم في تأسيس المسرح المصرى ، أمثال أديب اسحقى ، وسليمان القدانى ، ويوسف خياط مع هؤلاء أبرزهم القبانى الذى ترك ببلد دمشق إلى مصر ليقيم فيها أول مسرح غنائى عربى ، وكان لجهوده أعظم الأثر في تقديم عدد من المسرحيات على مسارح القاهرة والاسكندرية ، ولقد قدرت جهوده وزارة المعارف فأنشأت له مسرحاً ظل يقدم عليه أعماله حتى عام ١٩٠١ عندما احترق ، وبعدما عاد إلى بلده سوريا ، وظل يلمع حتى مات وكان لأعماله أكبر الأثر على كل من كامل الخلقى ، وعبد الحمولى ، وسلامة حجازى فيها قبله بعد ذلك من مسرحيات غنائية .

وأنتى نرى أن كتاب المسرح المصرى أصوله وبداياته لا يفتقد عند مستوى واحد في دراسته للمسرح من الناحية التاريخية ، بل أنه تعامل مع تاريخ المسرح في مصر عبر عدة مستويات ، المستوى المصرى القديم ، والمستوى العربى ، ثم أراهنا ظهور المسرح ودور الرواد في ذلك والظروف السياسية والاجتماعية ، مما يعطى للكتاب أهمية غير عادية كدراسة المسرح كاتب ، والمشتغلين بالمسرح كنوع من التاصيل استمراراً لسدور الرواد والمفكرين العام الباحث عن الثقافة الإنسانية العامة .

الرومانتيكية ما لها وما عليها

مستطاع من وجهات النظر الخاصة بتشكيلة الرومانتيكية . الثانية - تناولها - قديماً وحديثاً - من خلال مساحة زمنية متسعة تمكن القاريء من إمالة اللام عن معظم الأناكار والمعتقدات المتصارعة والمتعلقة بالرومانتيكية ، وهكذا تعد هذه المجموعة من المقالات استمراراً لكل الدراسات التي تناولت العصر الرومانتيكي منذ أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر .

وموضوعات الكتاب تمثّل سبعة ميادين متفرقة للمناقشة - كل منها يكمل الآخر . ويتبدّل معه طبيعة الحال ، وإن كان منها يصف ميداناً ثانوياً من ميادين الصراع ، ومن وجهات النظر المختلفة :

١ - النزاع الكلاسيكي الرومانتيكي مثله مقالات « أير كروسي » و « جريوسون » و « هولم » و « باتر » و « فاسمان » و « بليك »

٢ - أما قيا يتعلق بالخلاف حول النزعة الإنسانية الجديدة فتصّح عنه مقالات « بايت » و « برينام » و « فوسيت » و « لوكاس » كذلك تعقيبات « ت . ص . » « اليوت »

٣ - المؤلف المتقدي الجديد ، وعنه « بروكس » و « هولم » ، ويواجه « فوجل »

٤ - مقالات « بروكس » و « فوسك » و « جريوت » تتناول المعاني والمصطلحات المستخدمة للرومانتيكية .

٥ - انساق وتراكيب الرومانتيكية في الشعر تتناول مقالات « أيركروسي » وآخرين أهمهم « فاسمان » .

٦ - التضمينات الاجتماعية والسياسية الكامنة في الرومانتيكية تبرزها مقالات « بيرجم » و « كوديل » و « كوفوروت » و « ريد » .

٧ - وثائق التعاريف للرومانتيكية الصحيحة في مقالات « أيركروسي » و « برينام » و « فريشليلد » و « بيكهام » و « سبار » .

والكتاب في مجمله يضع حدوداً فاصلة بين مصطلحي « الرومانسية » ، « الرومانتيكية » فالرومانتيكية لها معنى علمي محدد يمثل الحركة الفكرية والفنية والأدبية التي عرفتها أوروبا زهاء مائة سنة ، أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر ، ولا يجوز علمياً تخويرها ، أو تعريضها ، أو نسبها إلى أجيال وأفراد بعينين منها كل البعد ، ومن ثم فهو يكشف عن إسائة فهم معنى الرومانتيكية في مسألة هامة وهي إعادة تسمية الرومانسية نسبة إلى رومانس كما هو الحال في أدبنا العربي .

صدر حديثاً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، كتاب الرومانتيكية ما لها وما عليها وهو مختارات من جمع روبرت جلكيز وجيرالد إنسكو وترجمة د . أحمد حلمي محمود .

وعمل هذا الكتاب مجموعة من المقالات والمقطعات تجمع بين الأقوال الكلاسيكية - من والترباتر ، وطبيعة الحركة الرومانتيكية الإنجليزية بخاصة . وتمكّن المقالات المتضمنة في الكتاب غايتين : الأولى - ذكر أكبر قدر

تصدع النفسية

الصور كتمادج لتلك الحالات وهي القلق ، الشذوذ ، القصام ، التخثث ، الهلوسة بأنواعها ، الصراع ، الاكتئاب الاجتماعي ، والذهان الحوسي الأكتائي ، المستهزا ، النور ستايا ، الفويا . . كما عرض أحدث وسائل العلاج لكل حالة من الحالات السابقة ، وفقاً للتجارب العلمية والعملية وطبقاً للنظرية الملائمة . . ولقد ظهر أن للعوامل الوراثية أكبر أثر على تصدع الشخصية خاصة في مرض القصام الذي ثبت أن ١٠ ٪ من حالاته تكون متحصنة عن آباء مصابين بهذا المرض .

وجدير بالذكر أن الكاتب لم ينس أن يقدم نقداً شاملاً للنظرية الفرويدية - نظرية التحليل النفس - باعتبار أنها أول منهج متعاضد لدراسة الظواهر النفسية التي كانت ترجع لعوامل خارج

جسم الإنسان نفسه ، وتوعية البيئة التي يعيش فيها ، والتي تعيد الانحرافات إلى أسباب غيبية مجهولة ، ولقد كان ميل « يوسيف الجحاجي » واضحاً تجاه النظرية السلوكية وانجازات بافلوف في تشرح المخ والأعصاب ، وعلاقة الجهاز العصبي المركزي بالأمراض والعد . كما كان عرضه لوظائف الغدد ونتائج التجارب على الجينات من أجل معرفة العلاقة بين علم الوراثة والأمراض العصبية والنفسية ويلاحظ القاريء أن الكاتب قد اختار أثناء عرضه لمنهج في الكتاب أن يؤسس نظرية وفق التطبيق العلمي لمختلف انجازات علم النفس الحديث وطبقاً للنظرية الأشمل التي لا تقف عند الحدود الجغرافية والتضمينات السياسية التي خصت النظرية الفرويدية بالجمجمات الرأسمالية ، والنظرية السلوكية بالجمجمات الاشتراكية مؤكداً بذلك أنه لا حدود في العلم والمعرفة باعتبار أنها ملك للإنسانية جمعاء .

أصدر الكاتب الصحفي ، والباحث يوسف الجحاجي كتاباً جديداً بعنوان « تصدع الشخصية في نظريات علم النفس » كنتيجة للبحث في ذلك الميدان الذي استغرق منه سنوات طويلة . . على مدى داخل البحث الذي قدمه عدة علوم وفروع تعتبر زائداً هاماً أمام القاريء العام في ذلك الفرع من أجل الثقافة والمعرفة .

وكان الموضوع الأساسي في كتاب يوسف الجحاجي تتبع تلك الأمراض النفسية التي تتباب الشخصية وأسبابها ، وهل أسباب تلك التصدمات اجتماعية بحتة ، أم أنها وليدة عوامل فيسيولوجية أو وراثية . المخ

ولقد وصل « يوسف الجحاجي » إلى نتيجة أساسية تلخص في أنه من المخ والمخ وحدة تتبع أحاسيسنا وتتولد مشاعرنا مشاعر الفرح والحزن ، وهي الحقيقة التي توصل إليها الفيلسوف اليوناني أبقراط قبل الميلاد ، والتي توارث خلفه عبور التخلف والظلام ، التي تحول العلاج النفسي فيها أو الطب النفسي فيها إلى نوع من الأساطير والتأويلات يقوم بها الكهنة بطرق مبهمة .

ولقد تعرض يوسف الجحاجي في كتابه تصدع الشخصية في نظريات علم النفس إلى للدرسة الفرويدية « مدرسة التحليل النفسي ، والمدرسة السلوكية ، وما المدرستان المتصارعتان لم تعرض للإنجازات الأحدث التي تتأسس على التشريع وفهم وظائف المخ وعلاقته بالجهاز العصبي الذي يتحكم في حركات جسم الإنسان .

ولقد حدد المؤلف حالات تصدع الشخصية في مختلف الأعصار وزود مؤلفه بالعديد من

جريمة في منتصف الليل

الاسم المعاصر . ويرى أن محمد جلال يتقدم نحو الأحسن باستمرار وذلك لاستمراره ودأبه وتكريس حياته من أجل فنه وإبداعه . ويتعرض د. سمير سرحان في مقدمته إلى دور الفنون الأخرى الأكثر تعقيداً مثل المسرح والسيتا والتلفزيون ، ويرى أنه قد أصبح لها السيادة والسيطرة ، بعد أن تفوقت على الأعمال الثقافية خاصة في مصر ، مما أدى إلى إصابتها الأشكال الأدبية المتفرقة بها بعدم الاهتمام ، بينما في رأيها يكون نجيب محفوظ هو الاستثناء الوحيد ، وذلك لتحول عدد كبير من الروائيين الذين ازدهرت أعمالهم وانتشرت إلى الأشكال الفنية الأخرى الأكثر شعبية كالتلفزيون .

ولمضى د. سمير سرحان كتائفة متابع لمراحل تطور محمد جلال الضوء على أعماله المبكرة كروايات كان يبدى الكثير من الإخلاص لاتباع الواقعية المرتبطة بالمجتمع . لذلك كانت رواياته تتعامل مع الظواهر الاجتماعية الخارجية بما جملة في تلك المرحلة تتحرك على السطح بشكل أكثر إقلاقاً ، في الوقت الذي لم تطف في رواياته وأعماله أية تضمينات رمزية . وعندما يطالع القارئ رواية «حارة الطيب» كمثال فإنه يشعر أن الروائي قد استغرقه الكثير من التناقضات المؤثرة في المجتمع ، إلى جانب دفاعه اللزوب عن الطبقات المستقلة بينما أتت الشخصيات خالية من التناقضات الداخلية وحل هذا يرى الناقد أن تلك الأعمال أظهرت الكاتب محمد جلال مضجياً بالضرورات الفنية من أجل تصويره وإقباطه وعرضه لما يدور في المجتمع من الخارج ، ويرى أن أدوات محمد جلال في تلك المرحلة لم تكن كاملة ، ولذلك يعطى له العذر .

كما أتى أن يرى أن تلك المرحلة كانت مرحلة تحولات اجتماعية على المستوى التطوري ، وذلك هو ما جعل عدد كبير من الروائيين وكاتب القصة ينحون ذلك النحو الذي رأينا بصماته على كثير من الأعمال التي ظهرت في السنوات الأخيرة من الخمسينيات ، وهي سمة عامة لازمت خروج الرواية من المرحلة الرومانسية إلى الواقعية بأبعادها المتعددة كواقعية تسجيلية أو واقعية نقدية ، أو واقعية رمزية

ويتبع الناقد في الدراسة ومحمد جلاله فيعرض على القارئ ما له وما عليه ، وفق المنهج التحليلي الذي يقيم محمد جلال كروايات ومراسل ظهوره ، وموقعه بالنسبة للروايات التي كتبت في عصره

وفي النهاية . . . فأتى أن تلك الترجمات للمواد الإبداعية المصرية والعربية ، والتي اشترك في تقديمها عدد من النقاد مثل قيمة عامة تساعد على انتشار الإبداع العربي والمصري ، لدى الذين لا يجيدون العربية . من ثم فهذه هي أوسع الأفاق أمام البديعين المصريين والعرب .

عن سلسلة والأدب العربي المعاصر باللغات الأجنبية صدر منذ أسابيع الترجمة الإنجليزية لرواية محمد جلال «جريمة في منتصف الليل» وهي السلسلة التي يرأس تحريرها د. محمد عتاي استاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة ، ولقد سبق أن قدم في السلسلة عدد من الكتب ، وغزرات من الشعر العربي المعاصر في مصر . ولقد قام بترجمة الرواية د. نهاد وصليحة ، قدمها بدراسة نقدية وتحليلية . للدكتور سمير سرحان ، وهو الأسلوب الذي أتبع منذ ظهرت السلسلة المذكورة والأدب العربي المعاصر باللغات الأجنبية ، حيث تظهر مع الترجمة كدراسة نظرية وتقييمية للعمل المترجم ، مع وضعه في سياقها الخاص وبالنسبة لأعمال الكاتب ، وبالنسبة للشكل الأدبي الذي تنتمي إليه . والدراسة عايدة ما يقوم بها أحد المتخصصين والدارسين حتى يكون لها من الموضوعية التي تفيد القارئ ، والدارس لأدبنا العربي من الأجناب . ويوضح د. عتاي رئيس تحرير السلسلة مينا طموح السلسلة :

وفي الواقع أن الكتاب الأسر ، الذي يلهم حيال القراء العرب ، لابد أن يتخذ وضعه بحسب خصائصه بين قائمتي المتوافقة . دون نظر إلى الكتاب الأكثر ميلاً ، وهو الذي يكون أكثر تأثيراً في الشعور العام . وهذا النوع ينجح بسبب لفته نظر القراء - بشكل مباشر - من العامة ، لأنه يتناول ماتفه من الحياة اليومية ، ومن الأشياء الأكثر عمومية ، ومن الاهتمامات الأتية .

ويتعرض د. سمير سرحان (والذي قام بتقديم الترجمة الإنجليزية أن ومحمد جلاله) ككاتب قصص من الكتاب الذين يستحقون الاهتمام النقدي نظراً لرؤيته الشاملة التي تسم بها عمله ، ويرى أن على النقد مسؤولية في تقييم سمات الروايات محمد جلال في تطور الرواية كشكل فني له القدرة المتميزة على تسجيل وتصور العوامل الأكثر تنبيراً في العالم كله ، بالإضافة إلى التحديتات التي توضع في حياة



TRIAL AT MIDNIGHT



جيل ما فوق الواقع

محمد مصطفى هدارة



وهذه الأنايص التي تضمها مجموعة (تحت جنحك الناعم) للكاتب الشاب محمود عرض عبد العال تمثل نموذجاً حياً لتطور الجليد الذي أصاب الأقصوصة المعاصرة ، فهو من جيل ما فوق الواقع الذي يرفض نمطية التفكير والأداء ويسفر من السرد والحكاية ، ويستحب الخروج على المألوف الذي يهدف بالأقصوصة الى المتعة الآتية المعالجة ، وينسحب من الواقع الى داخل النفس ليرصد كل خطاها وأفكارها التي تجري بلا نظام والتي تتبشر مشرقة ومغبرة دون أن تفقد الخط الذي يربطها وهو الانسان : البنية الحية في هذا المجتمع الصغير الذي يعيش فيه ، وفي المجتمع البشري الكبير الذي تنعكس كل مشكلاته على الملايين الذين يتعمدون اليه .

وهذا الانسحاب للدخل أو للواقع النفسي ان صبح هذا التعبير نوع من المعادلة الحقيقية للكاتب والقارئ على السواء اذ ليس من اليسر على الكاتب أن يرصد كل خطرات لاوعيه وهو عالم بلا حدود أو قيود ... ليستخرج منها في النهاية جزئيات يمكن إعادة تركيبها لتؤدى . . الى معنى مفهوم ، وليس سهلاً على القارئ ان يتابع في اهتمام شديد كل هذه الجزئيات المبشرة ثم يعيد تركيبها ليصل الى المعنى المقصود كلاهما الكاتب والقارئ لا بد ان يبذلوا الجهد والعرق وان يستخدموا العقل الواحى لاستيعاب التجربة الفنية ، وتلك هي المتعة الحقيقية في الفن الجديد الذي لا يعترف بالكلل الذهني ولا بالأحاساس التلقائي المباشر ، فإذا قضيت في قراءة أية أقصوصة في هذه المجموعة فستجد هذه البطرة في خواطر لاوعى الشخصية المخورة يقول في « كلمات أسير » (الشاعر تطوى ملابسها الداخيلة . ليس عندك وقت . . أمالك . . نزلت من سيرة تاكسي . اشترى سامة حائط نحاسية - جالسة مغايخ عطرها . . كانت في المنهى من أسبوعين . .)

والاعتماد على تيار الوعي يستلزم هذا

التغير قوية عاتية ، بحيث أصبح الانسان المعاصر كأنه من سلالة أخرى لا تنتمى لتاريخ البشرية الذي حرقه الأجيال الماضية .

ليس غريباً إذن أن تتطور الأقصوصة في وقتنا الراهن تطوراً واضحاً في الغاية والمفهوم والأداء وأن تحدث بها ثورة في البناء والحرفية القصصية ، وأن تتجاوز مرحلة الحكاية والرد والنموذج الانسان المعاصر الذي يرتبط بزمان ثابت ومكان معين وزعزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات . لم يعد للألعاب الموباساني السطوة والنفوذ على كتاب الأقصوصة المعاصرة بل حتى الألعاب التشكوي في زالت حالته وتأثيراته على الكتاب المعاصرين الذين يحسون في أعماقهم الحياة بلا نظام ثابت ، وقد سادت أجزائها الفوضى . واختلط الواقع للرير بالروى والحالات . ووقع الانسان فريسة للصحة والمرض ، والشجاعة والجبن والسمو والحفيظ ، وكل أنواع التناقضات التي تضرمه بأنبيائها ، وهي تضغط عليه لآلياته فتأخذ وخواهه يتينا يحاول بعقله أن يثبت تفوقه وقدرته التي لا حدود لها .

تطور مفهوم الفن وغايته تطوراً كبيراً في العصر الحديث وبخاصة بعد ظهور حركات الرافض والغضب للتعبير عن سخط الانسان المعاصر على كل أنواع التمار والتخريب التي تصيب الحضارة الانسانية في ذاتها ، وبعد أن ظهرت الفجوة الواسعة بين العالم الفني للمجتمع على التكنولوجيا المتطورة والعالم القسري الذي تطحنه الآوية والمجاعات والذي تجمله الدول الكبرى ميداناً لتجربة أسلحتها التقليدية والمتطورة .

لم يعد الفن امتاعاً وتسلياً في شكل قصيدة مباشرة المعنى تدغدغ المواقف والأحاسيس أو في شكل أقصوصة تقدم نموذجاً لشخصية إنسانية نمطية التفكير والأحاساس أو تقدم حكاية للمسامرة تنقل القارئ على جناحها السحري حدثاً وراء حدث حتى تبلغ به الذروة التي يجلس فيها انفساه ثم تضع بين يديه القناع النهائية السعيدة أو المأساوية المترقبة .

وكيف يمكن أن يبنى الفن كذلك والحياة من حولنا تضج بالثورة والعنف والتطور وتبرز بالمتطوعة وتعمل على المنطق وتب عليها رياح

المزج بين الواقع والا واقع من سمات فن محمود عوض عبد العال رغم كل ضباب الرّمزية الذي ينتشر في أقاصيصه .

ويتأثر فن محمود عوض عبد العال القصص بالشعر والفن التشكيل والمسرح ، أما الشعر فيستمد منه قدراته التصويرية المكثفة وموسيقاه ، حتى لتحول بعض الأقاصيص عندئذ إلى قصائد تكاد تكون موزونة ، كما نجد في قصصه (تكوين) وأما الفن التشكيل فانتا نجد بعض الأقاصيص لوحات مرسومة بعناية فيها كل الملائح والألوان الظاهرية الساكنة ولكنها في الحقيقة تتجوز بحاليتها والقدرة التعبيرية ، وهذه اللوحات ليست معناها للواقع ولكنها غالبا ما تقبل إلى التجريد والرمز وإن لم تنرق في التكميلية .

وأما التأثير الدرامي فيؤثر تأثيرا واضحا في الحوار الذي يتميز عند محمود بسرعة الإيقاع والتكثيف التعبيري ، وعندما لا تظهر في القصص شخصيات أخرى غير الشخصية المحورية يدخل الكاتب بعض (الأصوات) لاجراء الحوار الذي يتناغم مع المونولوج الداخلي في كشف المساحات الباطنية للشخصيات وعرضها في مستويات مختلفة .

وفي القصص (كزك القرد) يستعين الكاتب بعناصر مسرحية واضحة حين يرسم المنظر (نافذة وسرير ومفعد واب وام عجوز ترقد فوق الفراش — ابن جالس في حالة هزيمة الوقت غار صقراي تم يأخذ في اجراء الحوار بين الأم والابن) .

ويتبدأ من الحديث في تحليل هذا العمل الفني الجيد الذي تمثله تلك المجموعة وسوف يطول ويتبد بين القراء وسيختلفون حول الرموز التي تخلو من الأقاصيص ، وحول الغموض الذي يلف الرموز ، وسيفقد القارئ اهتماما الحكاية السهلة الرتيبة صوف الرضى ، اشارة للعافية وضنا بالمجد العطل الذي ينبغي أن يسلك لفهم هذا الفن على وجهه الصحيح ولكن الذين اتحت رؤيتهم وتناغموا مع صوت العصر وانماهم ، وأما بلغة المعاناة في الفن سوف يجدون في هذه الأقاصيص عملا فنيا متناهما يتبد على التجربة الراعية ويشرح فضائبا للجمع من خلال معاناة الإنسان في الحرب أو السلام ، وتردده بين البقطة والشام أو بين الواقع والحلم وتلك غلبة رقيقة من غايات الفن .

والانحرافات التي تزيد هذه المعاناة ، فترى من خلال الأقاصيص الممزوجة التي تسرق طعما المرعى ، وفوضى المستشفيات الحكومية ، والصعوبات المتزايدة للحصول على الخبز أو ضروريات الحياة ، والأفون الذي يشع في الطبقات الفقيرة الجاعلة للمهرب من الواقع المرير .

ويستخدم محمود عوض الرمز ببراعة واقتدار لتكثيف للمواقف الشورية والأحداث ويبقى بعض أقاصيصه على الرمز مثلا نجد في قصصه (مارش عسكري ضال) التي يستخدم فيها لعبة الشطرنج رمزا لقضايا انسانية . كذلك استخدم الرمز استخداما جيدا في الصور الفنية التي استعان بها لرسم المواقف ، كما نجد في قوله في قصصه (تتابع للنظر الفصل) (اغفائة ارهاق تستند على مائدة ذات ثنوءات ..) .

ويتأثر محمود في تصويره الفني للمواقف والأحداث بالقرآن الكريم وبمناصير قرآنية تثارا واضحا ، فهو يستدل (اخراجنا منها ما دعاه ومرعاه) ويقول في « علامة الرضا » كان وراهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا) ويقول في أوديب قابل اخنه « (تراهم ركسا سجدا) ويقول في « كزك القرد » (يا أبا العنمل اخلوا مساكتم) ويستخدم من كلمات اسامة بنت أبي بكر قوله : ما يضير الشاة سلخها بعد ذبحها .

وقد اأايات القرآنية التي استخدمها كشف المنى إلى حد بعيد وأعطى بعدا كبيرا وعمقا للصورة .

التقطيع اللغزي والصوت وهو سمة بارزة في أسلوب الكاتب ، كذلك يستلزم دقة متناهية في اختيار الالفاظ بحيث لا نجد لفظا واحدا زائدا حائرا لا يمكن له ، أو هو من قبيل رمي الكلمات طلبا للاطناب أو أي غرض بلاغي شكلي ، ونحن نكرر اللفظة أو العبارة لأبد أن يترن هذا التكرار ياد نفس متميز كما نجد في هذه العبارة من قصصه (كلمات اسير) (مراكب الشمس تترافد بالبارود والسيوف خرج ولم يعد الموسيقى البروجي ينكس تحت اصابع اليد الواحدة الغلام وزنه ثقيل . فتكرار عبارة خرج ولم يعد يؤدى موقعا نفسيا مهما في رسم هذا الجو الكئيبي الذي تتداح فيه عطران اللاوي .

ونلاحظ في لغة الأقاصيص خروجها على التكوين المألوف للعبارة من حيث التقديم والتأخير ومن حيث تغليب الفعلية على الاسمية في احسان طعمر حسب طبيعة الموقف النفسي . . ففي موقف من « كلمات اسير » تتوالى الجمل الفعلية على النحو التالي : - (صلاا مقاصد الانتظار . . . يمشون ، يمشون ، يمشون ، يمشون ، يتشاجرون ، يسرقون ينامون ، يتألمون ، يصرخون ، يشرنزون ، يطلقون زوجاتهم يتزاحون عند بائعي اللحوم والواجن والبهي والكويت ، حول جدارهم يكون . . . يدخلون السجن . . . يخرجون من السجن نباتات البحر للملح في غياشهم . . .) .

ولمك نفس في تتوالى هذه الجمل الفعلية تثبت صفاء الاستقرار وعدم التغير في طبيعة هؤلاء البشر وما باتون به من أفعال .

كما تحس شيئا آخر في طبيعة فن محمود عوض عبد العال وهو المزج بين الواقع واللاواقع ، ورسوخ الجمع الحي الواقعي في لايحه بحيث يطفو دائما على السطح برغم كل ضباب الرّمزية الذي ينتشر في جو تلك الأقاصيص . . ففي قصصه (الفنان) نجد يقول :

(بضعة هاهل واقشة واخشاب قديمة في شكل ممكن مختص بالساكن وكثيره هي للشكلات الاجتماعية التي يثيرها محمود عوض بهذا الأسلوب ، فهو يحس معاناة الطبقة الفقيرة

كيف يمكن أن يبقى الفن لامتاع
والتسلية والحياة من حولنا تضج بالثورة
والعنف والتطور وتهز بالمنطقية وتهب عليها
رياح التغيير قوية عاتية .

فن «خيص»

جلال فؤاد

وسليات .. إتنا نناقش هنا - رغم الحملة الإعلامية الضخمة التي نسجتها أجهزة الإعلام - نناقش الإحتلال الفنى المهين .. ونناقش كرامة الفن المصرى وسمعته .. ونناقش سمعة مصر وكرامتها التي أهدرناها في الخارج بحسن نية بطبيعة الحال . وأكبر الظن أننا بهذا المهرجان قد سببنا للمعتزين حرجا شديدا بين زملائهم هناك .. وكان الأجدر بنا أن نؤكد لهم ولغيرهم من الأجانب أن مصر تغيرت وتطورت وأنها جادة في كل شيء وأولها الفن المصرى .

والحقيقة أن الفن المصرى رغم ما فيه من أزمات ، فإنه ليس بهذه الدرجة من السوء والإسفاف الذى عرض به هناك .

شاهدنا ليل طاهر وفؤاد المهندس وفريد شوقى وغيرهم وغيرهم يقفون على المسرح الضخم يرددون بعض أغاني الأفلام القديمة مثل « حتى يترق » و « كلام جيل » الخ .. وشاهدنا أشياء أو قل أشياء ترقص رقصا كاريكاتيريا .. وشاهدنا فرقة موسيقية متواضعة تحاول جمع الأشلاء .. فلذا اجتمع قبح الأصوات والأشياء وسوء الأداء فيان الحصيلة في رخيص رخيص .

لا نعرف من هو العبقري الذى اقترح سفر هذا العدد الكبير من الممثلين والممثلات للفناء هناك ! والله أعلم هل قام الرقصون بالتجميل وحل رقص المهنون ؟ !

ألم يفكر المسئول عن هذا في سمعة مصر وكرامتها ؟ ألم يفكر في احتمال تواجد غير المعتزين في هذه الحفلات أو تواجد الصعالة الفنية ؟ ألم يفكر في احتمال هجوم صحافتهم علينا والتشنج بنا وزحف أبرياء من هذا البيت . لا شك أن هذه الحفلات سوف تترك انطباعا سيئا في الأذهان ..

وربما يتهمون الشعب المصرى بأنه شعب تنتشر الأمية الموسيقية بين جوانبه .. بدليل كبار الفنانين المصريين الذين يقدمون الفقرات يفتقرون إلى الأذن الموسيقية السليمة وأن المعتزين المصريين سعداء بهذا التشاور . لو أنهم اتهمونا بهذه الإهانات لكان لهم العذر في هذا . فمن غير المعقول أن مصر تتكبد تكاليف باهظة لنقل وإعاشة هذا العدد الكبير من الفنانين ليقنعوا هذا الفن الهابط . وليس من المعقول أيضا أن يصدروا بيان هذه الحفلات مجرد (قاعدة) وتبرج مصرى .

لو كنت واحد من هؤلاء المعتزين لطالبت سفيرنا هناك أن يتدخل فوراً لوقف

إن الحفلات التي أذاعها التلفزيون المصرى لمهرجان الفنانين المصريين في كندا وأمريكا كشف عن أكبر مهزلة بل أكبر جريمة ترتكب في حق مصر . ولا عل هنا لآى عذر مهما كانت التوايا حسنة . والغريب حقاً أن هذا المهرجان الكبير قد أقيم للمعتزين في البلاد التي يتجمعون فيها تحت شعار « في حب مصر » فلذا كان الفنانون الكبار لم يجتمعوا أنفسهم ، ولم يجتمعوا رسالة الفن ، ولم يدركوا أبعاد هذه المهزلة التي اشتركوا في صنعها .. كان من واجب أجهزة الدولة الرسمية أن تحافظ على سمعة الفن وكرامته في مصر .

إتنا لا نناقش هنا فكرة تنظيم المهرجان أو نتأجله أو مآذاحق من إجراءات

ليس من الضروري أن يكون صنوت الإنسان جميلاً لكي يفنى .. ولكن من الضروري أن يكون الأداء سليماً . والأداء السليم هو توحيد التسلط صحيحة وسليمة دون زيادة أو نقص في درجات الصوت . والإنسان الذي يستطيع أن يؤدى التسلط صحيحة وسليمة هو الإنسان الذى يتمتع بأذن موسيقية مدنية ويستطيع أن .. يميز النغمة إن كانت صحيحة أم تشار . وإذراك الإنسان بسلامة أدائه ظاهرة صحيحة . والمأساة هنا أن يدرك الإنسان إن كان أدؤه سليماً أم تشار . والمأساة الكبرى هنا لا تدرك أجهزة رسمية في الدولة مثل أجهزة الإعلام مدى عظورة إذاعة فقرات غنائية بأصوات قبيحة وأداء كله تشار . إن بعض الدول المتحضرة تعتبر هذا الإسفاف الفنى جريمة لا تخفى في حق المجتمع وتحاسب المسئولين عنها حساباً صورياً . أما أجهزة الإعلام عندنا ، فيبدو أنها تؤمن بمثل قديم يقول « كله عند العرب صابون » .

الحفلات التي أذاعها التلفزيون
المصرى لمهرجان الفنانين المصريين في
كندا وأمريكا كشف عن أكبر مهزلة
ترتكب في حق مصر .

لو كنت واحداً من المغتربين .. لطالبت سفيرنا هناك أن يتدخل فوراً لوقف هذا التهريج الذي يسئ إلى سمعة بلادنا .

المستوى المحل منذ أشهر قليلة .. مهما كان الهدف نيلاً . فليس مقابل قروش مؤقتة ، تساهم أجهزة الإعلام في إفساد الذوق العام للشعب . وأخطأت مرة ثانية عندما قدمت هذه النوعية الهابطة من الحفلات للمغتربين في الخارج .. لأنها أسادت إلى مصر . وكل ما نرجوه أن يُراجع التلفزيون وكذلك الإذاعة قراءاتها الموسيقية والغنائية قبل إذاعتها حتى لا تساهم في إفساد الذوق العام . كل ما نرجوه هو التأكد من سلامة المستوى الفني والقضاء على ظاهرة غناء الممثلين التي انتشرت في الفترة الأخيرة . ووصلت بنا إلى هذا الإسفاف الفني . وحتى إذا كان المؤدى طفلاً أو طفلة يجب أن يكون الأداء سليماً ، لكن لا نؤذي المستمع ونجرح شعوره .

وأرد هنا أن أذكر النقابات المهنية وأجهزة الإعلام بمثل شاعدهاته جميعاً منذ فترة قريبة عندما نظم أشهر المغنيين والمغنيات في أوروبا وأمريكا مهرجانات غنائية شاهدها العالم ولم تساهم دول أفريقيا التي أصابها المجاعة والجفاف . حقق الحفل الملايين في وقت قصير جداً . تحقق هذا النجاح الملهل نتيجة للتنظيم الفني والإداري الذي يعتبر معجزة ، وكذلك الجدية والمستوى الفني الجيد والتمتع الفنية التي سعدت بها الملايين من الناس في أنحاء العالم .

إن الأمثلة كثيرة .. نتمنى أن نستوعب الدروس منها فلا نجري وراء الإسفاف وترك الجدية في العمل . نود أن تراجع النقابات الفنية الدور الواجب أن تقوم به نحو مصر . فإن لم تفعل نود أن تراجع أجهزة الإعلام وأجبتها نحو شعب مصر .. وهذا أضغاث الإيمان .

المهنية سوف تقدم برامج وحفلات على مستوى في جيد أفضل يقبل عليها المصري والزائر العربي وغير العربي .. فتكون تلك النقابات جذيرة بانتمائها لمصر ، وواجهة فنية مضيئة وشرقة لها .. وهي بهذه الحملة القومية الفنية تؤدي واجبها نحو مصر وقت الشدة .

وطالما أن النقابات المهنية لم تتدخل لوقف هذه المهرلة - وهي المستولة عن مستوى الفن في مصر - فقد كان من الواجب أن تكون أجهزة الإعلام - صحافة ، إذاعة ، تلفزيون - هي القوية لتجاوزات الفنانين أو المسؤولين . إنما المصفاة الحقيقية لكل الفنون فلا يتسرب من خلالها سوى الفن الجيد والمستوى الجيد . إنها في الحقيقة مسئولة كبيرة وشاقة علينا أن ندرجها لأن أجهزة الإعلام عن تقديم الرديء من الفن ، فإن ذلك يعني خطوة إلى الأمام في الارتقاء بمستوى الذوق العام للشعب .

لقد أخطأت أجهزة الإعلام عندما تدعت هذه النوعية الهابطة من الحفلات على

هذا التهريج الذي يسئ إلى مصر . ولو كنت واحداً من المغتربين لاقتحرت على المسئول عن هذا المهرجان الاكتفاء بلقاءات بين الفنانين وبين المصريين في الخارج وبدور بينهم أحاديث جادة حول مهمتهم هناك ، دون أن يقدموا الفن الهابط احتراساً لمصر والمغتربين وللفنانين أنفسهم . لقد سبق أن حدثت هذه المهرلة منذ أشهر قليلة في مصر عندما نادى الدولة بالعمل من أجل تسليد ديون مصر . ونذكر أن بعض الفنانين والمهيات نظمت عدة حفلات اشترك فيها نجوم المسرح والسينما أيضاً . نفس الشيء الذي حدث عند المغتربين . ونقلت أجهزة الإعلام تلك الحفلات أو جانب منها . ونحملنا وقتها هذا الإسفاف من أجل تسليد ديون مصر . ولم يستمر هذا التهريج لأن الحفلات توقفت بعد أن حققت الفنانين والمهيات دعابة لها من ناحية .. وأن الجمهور لم يعد يقبل على هذه النوعية من ناحية أخرى . فإذا كنا قد تقللنا - على مضيء - هذا الإسفاف على المستوى المحل .. فإننا نرفضه ونعارضه تماماً عند عرضه خارج مصر . فالن يجب أن يقدم للناس .. كل الناس .. سواء مصريين أو غير مصريين .. يجب أن يقدم في صورة جيدة وشرقة وعلى مستوى جيد من الإبداع .

والغريب حقاً أن النقابات المهنية (تمثيلية وسينمائية وموسيقية) لم تعترض مرة واحدة على شكل ومضمون الفن الذي يقدم في تلك الحفلات رغم مستواه الهابط الرديء . وكان ألسنا أن تتولى النقابات الفنية التخطيط لمشروع حفلات دورية فيها متعة للناس وفيها مصلحة للوطن .. بدلا من أن تترك هذا الأمر للغير . ومن المؤكد أن النقابات

النقابات المهنية لم تعترض مرة واحدة ، ولم تخطط لمشروع حفلات دورية تجمع بين المتعة والرقى الفني .

ثقافة النمل .. وثقافة النحل



د. هشام الخوارزمي

فهو يجمع ويصنع بغير تمييز ولا اختيار ولا قدرة على التلقيد إن كان فيها غذاءه وغذاء جماعته أو كان هذا الجمع التثبيتي يقتضيه الموقف والرأي والتبني المؤيد إلى غاية وعنف، فلم يدع النمل أبداً ولا نحلته - بعد ملايين السنين من حياة النمل عمل الأرض - غلة واحدة مبدعة ..

لننتقل الآن إلى الجانب الآخر من الصورة ولننظر بعض خطوطه وألوانه. وأول ما يخطر على بالك ونحن نشاهد النمل أنه لا يخل من النمل تشابهاً ولا غلة على جمع غذائه وتحصيله وتجزئته. يد أنه يطير إلى غذائه ولا يسير... وهذه ملاحظة ليست بالقليلة - كما أنه يرفض فرق البرعم أو الزهرة التي اختارها ورفضت خاصة حسب الطلاء أنواعها وزواياها وزمن دراستها وعلاقتها بالهوى والنظر والمواءمة. ومع أن أحداً لم يخل شخصية النمل تحليلاً نفسياً حتى الآن فإن كل هذا يشيرونا إلى بعد إلى حسن خاص بالتلقيد والاختيار يحمل بعض أنواعه نتجه إلى حقل التبرسيم ويضعه الآخر صاروخاً يستأن البريقان أو الهموم - ثم إنه يعود بفكائه الذي جمعه ليلشارك غيره - تحت توجيه ملكة عظيمة وقاسية - في هذا البناء المنظم المالح الذي نسجه الخلية. ناهيك عن أنه يعض غذائه ويتسلقه بعد أن تلوقه واختاره - ويغليه إلى رصق يشهد على خصوصيته وتقديره، بل لا أبلغ إذا قلت إنه يدل على حرته وبخبرته وشخصيته.

ماذا أقصد إذاً بثقافة النمل؟ وثقافة النمل؟

لا شك أن الفأريه قد عرف ما أقصده وما أقصده شيء بسيط وحرف في وقت واحد: إنه التحضير من عطر النمل وزحف جحافلهم الزهية على ثقاتنا وعقولنا أبنائنا ومعيبر وقتنا. وقبل أن نستطرد في التحضير من هذا الخطر على المعرفة والمستقبل أورد لي تأكيداً تقديرياً لثقافة النمل. فالمثلث النملة أو النملة المذلة تجمع وتحصل من مختلف المراجع والمقالات في دأب وصبر وإمالة لا مزيد عليها. وفي كل باحث يجهده شيء من هذه النملة الأنيمة الصائرة. وعندنا ونحن نهد في كل فرع العلم والمعرفة. وفي ثرائنا القديم والحديث عدد كبير من هذا النمل الذي نتمتع بجهوده ونصرف أنفسنا أين الخطر إذاً من زحف النمل الذي لا أبخل عليه بكل هذا الثناء؟ الخطر كما قلت في زحف جحافل جرارة من النمل الذي يقتصد فضائل الجلود من الصبر والأمانة والمقدرة والزراعة والتجديد والتفاني لوجه الحق والوطن.

تفكرت اليوم في مستقبل الثقافة والمعرفة في بلادنا وأحس أن من صفة ثقافتنا وجدتها - كما أن تحيى الذاكرة - في كتاب «الأوربانون الجديد» للفيلسوف الانجليزي فرنسيس بيكون (1561 - 1626). وهو كتابا علم مؤسس الزهرة التجريبية الحديثة الذي بشر بحضارة العلم ودعا إلى قراءة كتاب الطبيعة لاكتشاف قوانينها والتوصل إلى المخترعات التي تشر حياة الإنسان وتزيد مساهمته وتثقيت حبه العلمية على الأرض. والصورة تصف نوعاً من الباحثين يشبههم بالنمل ويقرق بينهم وبين باحثين آخرين يشبههم بالنمل. فالباحث على طريقة النمل رجل شيط مشروب يجمع زاده من الظواهر والقوائم والملاحظات من هنا وهناك، ولكنه يخرج في نهاية المطاف من تكديس ركام وصفه فوق ركام ولا يزيد آخر الأمر من ترلويز جادا إلى العلم لا العلم نفسه - لأن العلم يحتاج إلى المنهج الذي ينظم القوائم والظواهر ويقارن بينها ويختار منها ويضعها للنظر العقلي ليصل بها في النهاية إلى الفاتور أو الصورة - التي تغير من حقيقتها. أي أنه يحتاج إلى النمل الذي يجمع رعيته من مختلف الحقول والبساتين لكي يقرض بعد ذلك صلاً له مذاقه التميز. وشهدا له حولها وخاصة ولكن لا تتجني على النمل يذهب أن تشارك فضائل النملة بالحدود والأصابع والفرقان. هو صبور دائم الحركة - من رأيت يوماً غلة واحدة أو سائكة 12 - وهو يبيت عن قوته في كل مكان ومن أي مكان سواء في السهل والواضح أو على الدروة والقمعة في الصحراء الجرداء أو الخلف الأضرحة تحت الطروق شرق الجدران والكهوف والصخور، أو في وضع الرمضاء والشتاق الحار ..

ولكن هذه الفضيلة القبطية - التي عززت وأصبحت لازمة بين عمل الباحثين في هذه الأيام - هي نفسها رذيلة التي لا حيلة لها فيها.

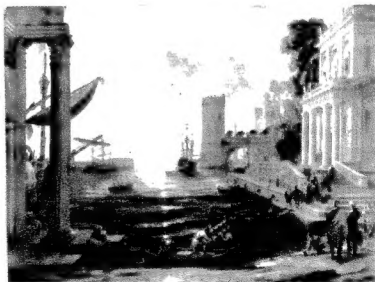
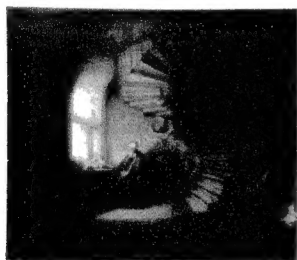
لقد جمعت جيوش النمل الحديث - التي أحل معظمها مناصب عامة في معاهد البحث والبيانات ومراكز التعليم وتأمين الأجسام الجديدة - فثقت عليها أو بالأحرى معلوماتها فلم تتسله ولم تجر به تجربة باطلة ولم تعده موقفاً وقضي رسالة، جمته في كتب ركيكة ودوته بلغة ركيكة فقدت القدرة على الاختيار والتلويح والتأمل فضلاً عن القدرة على الفراز المحصول أو الخزون في رصق خاص يحمل طابع شخصية خاصة ذات منح ووزن وسوق من العلم والعالم والواقع (لاحظ أن الرؤية والموقف لا يتحمز أبداً أن يكونا أيديولوجيين أو سياسيين بل أي معنى من معانيها الضيقة) ويكلم هذا الفتات الركيك (الذي لم ينبع من شخصية موحدة بل من غلة كبيرة حلت ما حلت من أسفل وأتقال ولم تكن هي نفسها أبداً في أي حبة من حبوب القمع التي خبزتها في صوامعها) يقدم إلى ليل صغير يورده غضاة ويتجشأه على أوراق الأشجار ويصنع مله في كتب ركيكة تسمى اليوم كتباً مدرسية أو جامعية لا تقتضي إلى الثقافة شيئاً لأن الثقافة منها براء، ولأن الثقافة قيمة مبدعة وبغيرة على الدوام. لن يتسع المقام لضرب الأكلة على تناوول النمل الموضوح من الموضوعات. كان يكون قديمة للثمن أو لصا للأطراش أو حقيقة علمية طبيعية أو حيوية أو رياضية - وتناول النمل المذلل الموضوح نفسه بحيث يجره ويحيا له - ويسأل عن أمه وصدره ويستد الإشكالات التي يثيرها ليرد منه إشكالات أخرى، ويضعه في علاقه من شخص يجهده والجسم البشري - لن يتسع كذلك للحديث عن النمل المذلل من روادا وأماناتنا الذين عاينوا العلم وسعدوا في أشخاصهم حبة حبة وقوة عالية متصرفة - والمرور شبه خالصاً مازلتا لتلويح وتشتت مع - وقصاها وأزمات وموقف فحرت البرمي وحاولت أن تغير واقع العالم نحو الحرية والتقدم والتحرير.

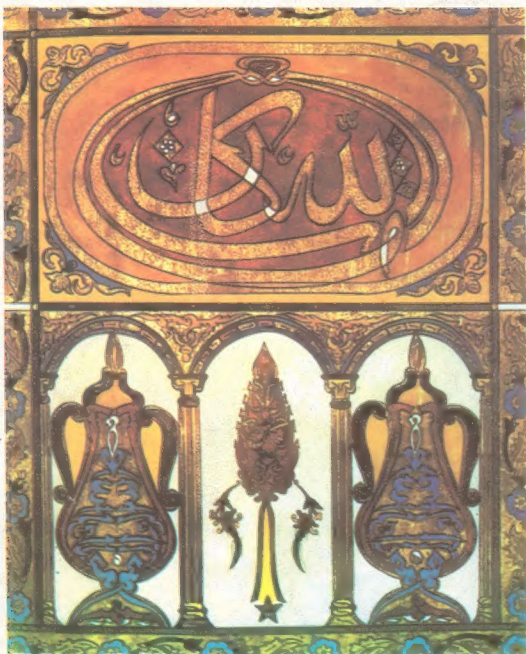
ويحق المقام كذلك عن ضرب الأكلة ورصد ظواهر الزحف الخطير وأسبابه زحف النمل الذي يقتصد معظمه فضائل النمل، حتى لقد تحول في أغلب الأحوال إلى جرادة يلتمس الحشرة ويغترس الحياة ويثبث بذات الشهرة والبال والنصب الذي اشتراه بذات ملت الجلب: «أباه» - لم يحمها إلا بغيره صيحة ومع ذلك راحوا يثرثرون عن المذلة ويتعجبون على كل إشكال الألب، ويتقدم في بطولها على تراش على ولا على لم يدرسوا على واحد من علوم النقد القديم ولا الجديد ومع ذلك يتفنون عن التراث ويطلقون التعميمات والشعارات وأحكام الأدلة والأهم لأجلهم لم يكتفوا بالقصص مشقة قرأتها، وقد كثرت لغفوا بالقصص والنقص أكراما متنازلة سموها رسائل لم تمرت الأيام فاستلوا راحوا يصيرون الفراع في الفراغ وفلاسله أو يتسلطوا خلف واحدة من حياتهم ولم يتفكروا بأنفسهم ولا تنضم خلف واحدة، ولهذا لم يقيموا بناء ولا حقروا إنجازا فقيص ولا كثرنا مدرسة ولا تلميذا.

لقد التفت الآن بهذا الخطر؟ وهل عرفنا أهمية النمل المذلل المذلل عندنا أكثر من التلذذ في كل مجال؟ وهل كثر من كيف نواجه جيوش النمل الزاحفة على الثقافة والمعرفة والوطن؟



فنانون الضوء





تكوين حروي ملون للبسملة . قياس 53 × 66 سم